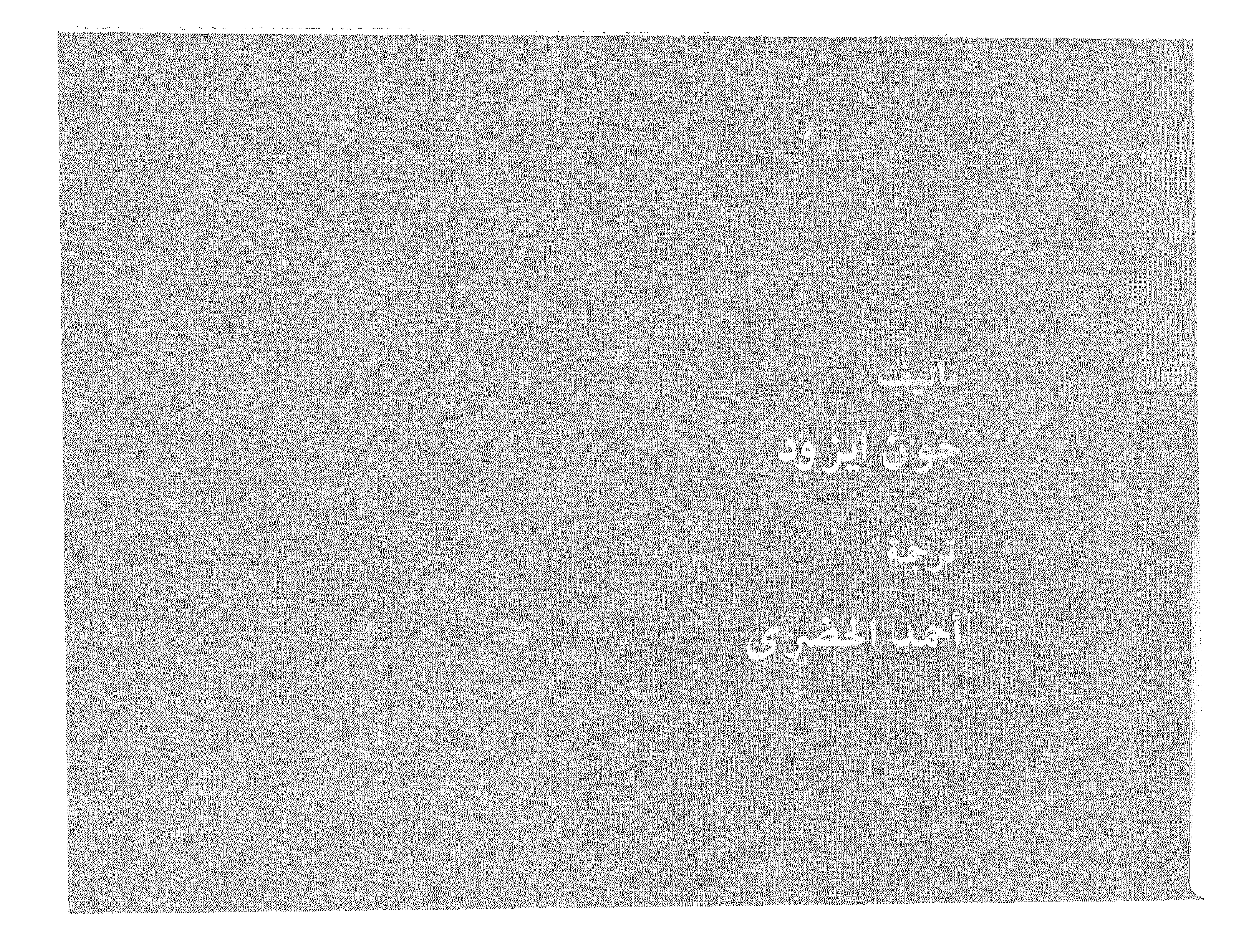
المجلس الأعلى للثقافة

قراءة الشاشة

تمهيد للدراسات السينمائية



تاليف

جون ايزود

ترجمة

أحمد الحضرى

المجلس الأعلى للثقافة

لجنة السينما

قراءة الشاشة

تمهيد للدراسات السينمائية

تأليف

جون ايزود

ترجمة

أحمد الحضرى

مطبوعات لجنة السينما
تصدر عن
المجلس الأعلى للثقافة
٩ شارع حسن صبري الزمالك القاهرة
تليفون ٣٤٠٣٧٤٩ ـ ٣٤٠٣٩٤٢

الطبعة الأولى
مارس ١٩٨٩

محتويات الكتاب

صفحة

الجزء الأول : مقدمة ٥
نافذة على العالم ٦
التوسط ٨
عمل طاقم الفيلم ١٢
المتفرجون ١٨
الجزء الثاني الضوء واللون ٢١
رؤية الموضوع ٢١
الحركة ٤١
إضاءة المنظر ٤٢
المناظر الخارجية ٤٦
اللون ٥٢
اللون والمتعة ٥٤
إستخدام اللون ٥٥
رمزية اللون ٥٧
الجزء الثالث : آلة التصوير ٥٩
وضع آلة التصوير ٥٩
الزوايا العالية والمنخفضة ٦٧
وجهة النظر ٦٩
العدسات ٧٢
الحركة ٨٥
إستخدام التشوه ٩٢
التكوين داخل إطار الصورة ٩٥

صفحة

الجزء الرابع : الصوت ٩٩

الميكروفون والأذن ٩٩

معدات الصوت ١٠١

الكلام والمؤثرات الصوتية والموسيقى ١٠٣

الصوت وتكوين الفيلم ١١٥

الجزء الخامس : التركيب ١٢٠

وظائف التركيب ١٢١

التتابع ١٢٧

أساليب التركيب ١٣٧

سيطرة السرد القصصي ١٤٨

الجزء الأول

مقـــدمة

يبدو أننا أصبحنا نتمتع بخبرة مشاهدة الشاشة بطريقة طبيعية وبسهولة، بحيث أننا لانفكر فيها على أنها شئ يلزمنا أن نتعلمه بطريقة ما. فلا أحد من المتفرجين، قبل أن يشاهد فيلماً أو برنامجاً تليفزيونياً، يلزمه أن يمر بالخطوات الطويلة المرهقة التى عانينا منها عندما تعلمنا كيف نقرأ كتاباً. وعندما نجد، عند مرحلة معينة من تعودنا على الأشياء، أن قراءة كتاب لم تعد عملا شاقاً، نجد أيضا أن مشاهدة فيلم لا تسبب لنا إلا الإسترخاء والتسلية: ومادام الأمر كذلك، فما فائدة كتاب يدعو لأن يعلمنا شيئا نعرفه من قبل، شيئا نمارسه منذ طفولتنا؟ من يحتاج إلى مساعدة لكى يقرأ الشاشة؟

نبدأ بأن نذكر أن المهارات التى نستحضرها لكى نفهم الأفلام لم تنشأ معنا منذ ولادتنا. إن الطفل الموجود أمام جهاز التليفزيون قد تثير إهتمامه لفترة ما نماذج الأضواء التى تتلاعب أمامه على الشاشة أو الأصوات التى تصدر من مكبر الصوت، ولكنها لاتنقل إليه أى معنى محدد. وإذا كان عمره حوالى سنة واحدة فانه يلتفت إلى الصور والأصوات المألوفة إليه، وإذا كان يعرف اسما لكلب مثلا، فإنه يطلق على جميع الحيوانات إسم «هاوواو». أما الطفل الأكبر قليلا الذى يراقب شاشة التليفزيون فانه يمضى أكثر وقته فى سؤال والديه عن معنى هذا أو ذاك، وعما يحدث الآن، وعما إذا كان هذا الرجل سوف يقتل الرجل الآخر، أو ما إلى ذلك. ولاتكتفى الإجابات التى يحصل عليها بتغطية إستفساراته المباشرة، ولكنها تجعله يبحث بنفسه عن كيف يتكون المعنى داخل الفيلم. فاذا كنا لانتعلم بطريقة منهجية كيف نقرأ الصورة السينمائية، إلا أن هناك قدراً كبيراً من التعلم غير المنهجى يدخل ضمن تطوير هذه المهارات. وعندما يصل الفرد إلى مرحلة المراهقة فإنه يكون قد تدرب كثيراً بحيث تبدو قراءة الشاشة أمراً «طبيعيا». فى الواقع إنه أمر «طبيعى» فقط من حيث أن أى شئ نتدرب عليه كثيراً، ونجيده

ونتمتع به (مثل قيادة السيارة) ، يصبح طبيعياً . وبكلمات أخرى ، لقد أصبحت المهارة عادة مكتسبة .

وإذا تمكنت مقدمة لقراءة الشاشة من أن تبين لنا بعض الأشياء التى أصبحنا نفهمها عن الأفلام دون قصدمنا، فمازال الباب مفتوحاً أمام سؤال لماذا نهتم بأن نحيل هذه المهارة المعتادة إلى معرفة واعية . وإذا كان كل شخص يمكنه أن يقرأ الشاشة دون أن يدرك ذلك ، فلماذا نهتم بالأمر إلى ماهو أبعد من هذا ؟ لماذا لانترك الأمر على ماهو عليه ؟ والإجابة الموجزة هى أن المعنى يتكون داخل الفيلم ، وبالتالى فيمكنه أن يتكون بعدة طرق مختلفة ، وعكن لكل طريقة منها أى تغير من المعنى الذى تنقله . وإذا تعلمنا شيئا عن الوسائل التى يتم بها تجميع الفيلم فإن هذا يعنى أن نكتشف بعض الطرق التى يحاول بها صانعو الفيلم تشكيل فهم المتفرجين له . وأن نكتشف أن ردود أفعالنا لما يدور على الشاشة قد تم تنظيمها ، ليس فقط عن طريق الأحداث التى نراها ، ولكن تنظيمها قد تم أيضا وإلى حد ما عن الطريق الذى يتم به تقديم هذه الأحداث على الشاشة . وبتعبير آخر نقول أننا نكتشف أن السينما ليست نافذة مفتوحة مباشرة على العالم .

● **نافذة على العالم** .

لقد شب أكثرنا ولديه مفهوم شخصى بأن «آلة التصوير لاتكذب » . إننا نعرف بطبيعة الحال انه من الممكن أن تنفذ كل أنواع الخدع بواسطة آلة التصوير ، إلا أن هذه العبارة القديمة لا زالت تتردد على ألسنتنا ، لأنه مازال هناك إفتراض باق فى أذهان كثير من الناس بأن ماتعرضه آلة التصوير هو مايقدمه العالم لأعيننا فى الظروف العادية .

وإذا أخذنا هذه الطريقة من التفكير عن السينما والتليفزيون لوجدنا أن خلاصتها المنطقية تؤدى إلى فكرة أن آلة التصوير تعرض علينا الأشياء كما هى . وكلمة «الأشياء» هنا لاتسرى فقط على المناضد والمقاعد وممسحة الأرجل ، بل تسرى أيضا على التنظيم الإجتماعى والثقافى للعالم . وعلى هذا نجد أن فكرة أن آلة التصوير تقدم لنا نافذة على العالم قد تتسع دون أن ندرك إلى الحد الذى يجعل السينما والتليفزيون ، عندما تتناول العالم الذى يضم مجتمعاتنا ، تدعى أنها تقول الحق كل

الحق عن ذلك العالم . ولايمكن أن يأخذ المتفرجون هذا الإدعاء على محمل الجد ، عندما يشاهدون فيلماً روائيا مؤلفاً ، مثل أفلام الرعب أو الخيال العلمى . أما عندما تتجه آلة التصوير إلى العالم الذى نعيش فيه ، فى عمل تسجيلى تليفزيونى مثلا ، فان ذلك الإدعاء يصبح أمراً أكثر جدية .

وأول مايجب أن نعرفه هنا أن أى فيلم لايمكنه أن يقول كل الحق عن أى موضوع مهما كان محدوداً جداً . وإذا أخذنا أحد مظاهر هذه الحرفة فقط ، فان طاقم تنفيذ الفيلم مهما بلغوا من الدقة والأمانة ، ليس أمامهم إلا أن يصبغوا إدراك المتفرج للموضوع بتفضيل إحدى وجهات النظر على سواها . وسوف نولى موضوع وجهة النظر حقه من الدراسة بالتفصيل فى الجزء الثالث من هذا الكتاب . أما هنا فيكفى أن نذكر طريقتين يمكن أن يؤثر بهما إختيار وجهة النظر فيما يتم عرضه . والطريقتان مرتبطتان ببعضهما عن قرب. الأولى هى تحديد مكان آلة التصوير للحصول على وجهة نظر موضوعية. والثانية هى إختيار موقف من الموضوع المعروض .

ونجد مثالا دراميا لكيف يمكن أن يغير تحديد مكان آلة التصوير من وجهة نظر المتفرجين ، فى حالة تغطية التليفزيون لمظاهرات تدور فى الشارع . يمكن للقطات نفس المظاهرات أن تبدو مختلفة تماماً وبالتالى يمكن لوجهة نظر المتفرج للمشتركين فى المظاهرات نفسها أن تتحول ، تبعاً لمكان آلة التصوير . فاذا تمكن طاقم التنفيذ من التواجد خلف صفوف رجال الشرطة ، فان المشتركين فى المظاهرات سيبدون وكأنهم يلقون بالحجارة وقنابل البترول فى وجهنا نحن وليس فقط فى تجاه رجال الشرطة . وسيجعلهم هذا يبدون لنا وكأنهم مزعجون خطرون . وبالعكس إذا تواجدت آلة التصوير خلف المشتركين فى المظاهرات فان رجال الشرطة سيبدون كأنهم يهاجموننا نحن فى نفس الوقت الذى يهاجمونهم فيه . ومن الواضح أنه من الصعب جداً فى مثل هذه الظروف أن نحصل على وجهة نظر محايدة لآلة التصوير دون أن يتخذ طاقم التنفيذ مكانه بين صفوف القوتين المتشابكتين ، وهو مكان غير آمن إلى حد كبير .

لقد تدرب رجال الشرطة بالقدر الكافى على تغطية مظاهرات المدنيين ، كما يتوفر لديهم تخطيط منظم للإمداد بالمعلومات كما يجب أن يتلقاها الصحفيون من وجهة نظر الشرطة . ونجد من الناحية الأخرى ، أن المتظاهرين عبارة عن مجموعة من الناس تجمعوا سوياً فى هذه المناسبة فقط ، لا يضمهم إلا مجرد تنظيم تلقائى حدث

فى حينه . ومن الواضح أنه من الأسهل على الصحفيين أن يحصلوا على المعلومات من جانب الشرطة عنها من جانب أى مصدر مسئول بين المدنيين . وكثيراً ماينعكس هذا العنصر على الثقل النسبي لبيانات الشرطة حول مثل هذه الأحداث . وهكذا يكون لسهولة الحصول على المعلومات من جانب الشرطة أثره ووزنه دون أن تشعر فى تكوين وجهة النظر ، ويحدث هذا دون أن يكون للصحفيين أى رغبة فى تغطية هذه الأحداث من وجهة نظر معينة . والنقطة التى تهمنا هنا هى أن الشاشة لا يمكنها إلا أن تقدم وجهة نظر متحيزة ، وهى تفعل هذا لأنها لابد أن تتخذ وجهة نظر فى أغلب الأحوال . ومن النادر جداً ، وإن كان هذا ليس مستحيلا ، أن تهتم الشاشة بوجهتى نظر تتعارضان إحداهما مع الأخرى .

وعلى هذا نجد أن المفهوم القديم بأن آلة التصوير تفتح نافذة على العالم ، ليس دقيقاً . ولكن ماالذى يمكن أن يحل محله ؟ إذا عكسنا ببساطة المعادلة القديمة وأبرزنا مفهوم أن «آلة التصوير تكذب **دائماً** » فليس هذا هو الحل ، لأنه سوف يذكرنا بأن آلة التصوير تقدم لنا دائماً ماليس موجوداً هناك . وهذا أمر يستحق التأمل فى حد ذاته . فما يظهر من الشاشة أمام العين ليس الشئ نفسه ، إنما هو صورة منه تشبه الواقع بشكل غريب ، تذكرنا بنظيره فى العالم الحقيقى لأنها تشبهه ، وهى تختلف عنه فى الوقت نفسه . هذه الصفة التى تجمع بين التشابه والأختلاف عن العالم الحقيقى فى نفس الوقت تميز كلا من الصورة والصوت فى الصورة السينمائية . وهكذا نجد أن أى مفهوم بسيط عن آلة التصوير أو الميكروفون ، بأنهما معصومان من الخطأ فى تقديمها للصدق أو أنهما على العكس يكذبان دون توقف ، لايصلح للاستعمال . يلزمنا إذاً أن نبحث عن تفسير دقيق لتأثير خطوات صناعة الأفلام على العالم الذى تتناوله .

● التوسط

يمكننا أن نجد مثل هذا التفسير عند فهمنا للخطوات التى يمر بها نقل المعلومات من المصدر إلى المتلقى : التوسط mediation ، أى الخطوات الوسيطة . والخطوات الوسيطة تعنى مساحة لها أهميتها الهائلة عند دراسة السينما والتليفزيون . إنها تتضمن عدداً من المفاهيم التى تتركز حول فكرة أن آلة التصوير (والميكروفون) لاتكتفى

بأن تنقل إلى الجماهير العالم كما هو ، دون أى تغيير . نجد على العكس أن المعدات وعمل طاقم الفيلم وعددا من العوامل الهامة التى سنتعرض لها فيما بعد ، تؤثر كلها فى الطريقة التى يعرض بها أى فيلم العالم الذى يتناوله . لقد قام **مارشال ماكلوهان** ، الذى كان أول من له فضل أن يتعرف على أسلوب هذا التأثير ، بتلخيصها فى شعاره الشهير « وسيلة التعبير هى الرسالة » . وتقوم فكرته على أن وسيلة التعبير تجسد الرسالة بطريقة تجعلها تختلف تماماً عن الطريقة التى تجسد بها أى وسيلة تعبير أخرى الرسالة نفسها . وبالرغم من أن هذا المفهوم له جاذبيته ، وهو مغلف بهذا الشعار القوى ، إلا أنه غير ملائم أيضا . لأننا لو طبقناه بقيمته كما تبدو على السطح ، لكان من المستحيل تماماً أن ننقل أى عمل من وسيلة للتعبير إلى وسيلة أخرى للتعبير ، كأن ننقل على سبيل المثال قصة روائية إلى شاشة السينما أو التليفزيون . ومع ذلك فان فكرة ماكلوهان ، إذا ماجردناها من المبالغة المقصودة ، تحتوى على بذرة سليمة من الصدق ، فكلنا نعرف ، عندما نشاهد قصة طويلة محبوبة معروضة على الشاشة ، أن النقل الدقيق والمباشر من القصة إلى الفيلم أمر غير ممكن . ويكفى أن ندرس مظهرين من مظاهر الاختلافات القائمة بين وسيلتى التعبير لكى يتضح لنا هذا الأمر .

وسيلة التعبير والرسالة : القصة الطويلة والفيلم

نجد فى القصة الطويلة أن القارئ يتعرف على الشخصيات الرئيسية بعدة وسائل متنوعة . من بينها الأشياء التى يقولونها والتى يفعلونها ، والطريقة التى يصفها بهم الروائى عند ظهورهم . وفى السينما قد تقول نفس الشخصيات نفس الكلام وتفعل نفس الأشياء ، ولكن لافرصة هناك لأحد لكى يصف كيف يظهرون . نجد بدلا من ذلك أن الممثل ، أو الممثلة ، الذى يؤدى الدور يظهر أمام المتفرجين وعليه عن طريق مظهره وصوته أن يقطع مشواراً طويلا لكى يحدد الشخصية فى أذهان المتفرجين . ولهذا فى حد ذاته تضمينات هائلة فيما يختص بالطريقة التى نرى بها شخصيات الشاشة . ويمكنك أن تتخيل فيلماً من أفلام رعاة البقر (نفس الفيلم وبنفس السيناريو بالضبط) عندما يقوم بدور البطولة أول مرة **جارى كوبر** ، ثم **جون واين** ، ثم **كلينت ايستوود** فى المرة الأخيرة . وحتى وهم ينطقون نفس الكلمات ، فان الشخصيات سوف تختلف . أما فى حالة القصة الطويلة فان مهمة

القارئ تختلف عن مهمة مشاهد الفيلم فى التعرف على الشخصية ، لأن القارئ لايجد أمامه تقديماً فوتوغرافيا للممثل . ومهما إنهمك المؤلف الروائى فى وصف الشخصية بكل التفاصيل ، فمازال أمام القارئ حيز عليه أن يملؤه لنفسه . إن فكرتى عن الفتاة «**تس**» تختلف عن فكرتك عنها عندما قرأنا قصة الأديب **توماس هاردى** ، أما إذا شاهدنا الصياغة السينمائية للمخرج **رومان بولانسكى** (١٩٨١) لنفس الكتاب ، فان كلينا يواجه الممثلة **ناتاسيا كينسكى** بسماتها المميزة فى دور تس ، وهى تقدم لنا كل مانحتاجه لكى نكون فكرة عن تس كما تقدمها هذه الصياغة .

وإذا كان يبدو عند هذه النقطة أن للسينما ميزة فى تقديم الشخصيات ، فيجب أن نعرف أن هناك مظاهر أخرى للشخصيات يصعب على السينما أن تقدمها مثلما تقدمها القصة الطويلة . إن المؤلف الروائى ، وهو يستخدم ماهو معروف باصطلاح الروائى كامل المعرفة ، لايجد صعوبة فى أن يكشف عما تفكر فيه الشخصية . إن هذا الإصطلاح معروف تماماً بحيث لايحتاج المؤلف لكى يشرح لأحد كيف عرف مايدور بذهن الشخصية . إنه يخبرك فقط بما يدور به . ونجد أن السينمائى ، على النقيض ، عندما يصل إلى الأفكار الخاصة باحدى الشخصيات تواجهه بعض المشاكل الحقيقية . فاذا جعله ينطق بصوت عال معبراً عن أفكاره بدا هذا تصرفاً مسرحياً إلى حد مفرط . وهناك بطبيعة الحال عدة طرق لحل هذه المشكلة ، ولكن جميعها محرجة . إن مايمكن للقصة الطويلة أن تفعله فى هذه الحالة بمنتهى اليسر ، يجد الفيلم مشقة فى التحايل عليه .

وسيلة التعبير والرسالة : اخبار التليفزيون والاذاعة

إن كلا من هاتين الوسيلتين للتعبير تمارس ضغوطا معينة على المادة التى تنقلها. والنقطة الواضحة للمقارنة هى تغطية الأخبار . من الواضح أن أخبار التليفزيون نظراً لأن وسيلة التعبير هنا مرئية ، تعطى الأولوية للتقارير الإخبارية التى تضم صوراً ، إذا ماتساوت كل الجوانب الأخرى . إن التقرير الذى يصاحبه فيلم يزداد جاذبية فى نظر المحرر عن ذلك التقرير الذى يعتمد كلية على رأس المذيع وهو يتحدث جالساً إلى مكتب . إن الضغط من أجل الحصول على معلومات مرئية فى أخبار التليفزيون ضغط كبير جداً ، لدرجة أن هناك أحداث لا أهمية لها يتم

تصويرها يومياً لإرضاء هذه الحاجة عند التليفزيون . فمثلا ، عندما يصل السياسيون إلى إجتماع ما فانهم يجلسون لعدة لحظات لايفعلون شيئا خلالها لمجرد أن تتمكن آلات تصوير التليفزيون من إلتقاط بعض اللقطات التى ستذاع فيما بعد يعلوها صوت مذيع يسرد القرارات التى تم الوصول إليها فى ذلك الإجتماع . ونجد على النقيض أن الإذاعة تعمل بمعدل أسرع من التليفزيون ، ويمكنها أن تلاحق الأحداث إلى أقرب دقيقة . كما تتمتع الإذاعة بحرية أن تمنح وقتا أقل للأحداث نفسها ووقتا أطول لتحليلها . إن متفرجى التليفزيون يتوقعون فى حالة حدوث مظاهرات أن يشاهدوا فيلما ممتداً أو تقارير بشرائط الفيديو للصدام الذى حدث فى الشوارع . . أما الإذاعة فيمكنها أن تنتقل مباشرة من مجرد حصر مختصر لتلك الأحداث إلى تحليل مستفيض عن أسبابها ، على سبيل المثال .

التوسط هو الرسالة

بدلا من أن نتقبل قول مارشال ماكلوهان المفرط فى حماسه « وسيلة التعبير هى الرسالة » ، يبدو من الأفضل لنا أن نعدله لكى نأخذ فى الإعتبار بعض أنواع تحويل التركيز التى وصفناها توا . قد نقول أن وسيلة التعبير تتصرف فى الرسالة (أى تثنيها أو تعيد تشكيلها بطريقة بارعة نسبياً) . إن هذا الكتاب يتعرض لبعض الطرق التى تتصرف بها السينما أو التليفزيون فى الرسالات التى تتوسط فى توصيلها . وهو يتعرض بصفة خاصة للطرق التى يستفيد بها السينمائيون من الخصائص التقنية لوسيلة التعبير هذه لكى تؤثر على هذه الرسالات . إنه ليس كتابا عمليا ، ولاهو دراسة تقنية للسينما . إنه لن يعلمك كيف تعد وضع آلة التصوير ، ولا كيف تركب تسجيلا صوتياً . إنه يركز على التأثيرات التى يمكن أن يحصل عليها السينمائيون من خلال السيطرة التقنية على وسيلة التعبير هذه .

وفى ضوء ماسبق أن ذكرناه يمكننا إلى نقول أن **التوسط** — وليس وسيلة التعبير — هو الرسالة . وإذا كان علينا أن نفحص مراحل ومكونات الخطوات الوسيطة كلها ، فان العديد من مظاهر هذا الموضوع تحتاج إلى عناية تزيد عن مايمكن لنطاق هذا الكتاب أن يوفره . إلا أنه من الواجب علينا أن نتعرف على بعض هذه المظاهر أثناء ذلك .

إن دور وسائل التعبير فى المجتمع يكون جزءاً أساسيا فى الدراسة الكاملة للخطوات

الوسيطة فى توصيل الأفكار . كيف تؤثر وسائل التعبير فى رد فعل المجتمع على المسائل التى تغطيها الأخبار والتعليقات على الأحداث الجارية ؟ كيف تنعكس وجهات نظر المجتمع على وسائل التعبير ؟ كيف تتكامل التسلية الخفيفة مع قيم المجتمع وتتحد معها ؟ هذه الأسئلة وماعاثلها تستحق البحث. وعلى أى فحص كامل لمراحل خطوات التوصيل أن يراعى أيضا إقتصاديات هذه الصناعة . ويجب أن نهتم عن قرب ، إذا ما أضفنا التليفزيون والإذاعة ، بسؤال ما إذا كان للملكية والتحكم فى الفروع المختلفة لوسائل التعبير نتائجها المباشرة على البرامج التى تقدمها . وفى حالة السينما نجد أن ضغوط مؤسسات رءوس الأموال لايمكن أن تتضح فى أى مكان أكثر مما هى واضحة فى أجهزة الإنتاج والتوزيع فى صناعة السينما الأمريكية. ويلزم لدراسة السينما بأكلها أن نركز جزئيا على الطرق التى تؤثر بها قرارات المهنة ، والتى تتخذ كردود فعل للضغوط المالية فقط ، على الإنتاج السينمائى . ولنأخذ مثالا بسيطاً ، إن نفوذ الأستوديوهات واهتمامها باستعادة ما تستثمره فى أى إنتاج تصل من القوة بحيث تحد من نوع الفيلم المزمع إنتاجه . ومن الأيسر فى هوليوود أن تجد تمويلا لإنتاج فيلم يشبه إلى حد كبير أفلاماً أخرى حققت أخيراً أرباحاً طائلة ، عن أن تجد من يمول فيلما فيه إبداع وابتكار. ولقد نشأ هذا الموقف لأن أقسام التسويق فى الأستديوهات الكبيرة تجد أنه من الأسهل عليها أن تبيع للجمهور فيلماً يدور داخل إطار تقليدى عن أن تبيع له شيئاً قد يبدو غير مألوف. إن دراسة هذا الجانب من السينما يجب أن تبحث كيف أن صناعة السينما فى عدد من الدول الأوربية قد تمكنت ، على النقيض من أمريكا ، من أن تنتج أفلاماً تتطلب طابع المغامرة نسبياً إبتداء من أواخر الخمسينات وإلى الآن .

ولايمكن لأى فحص كامل للخطوات الوسيطة أن يغفل أن يتعرض للطرق التى تنقل بها السينما والتليفزيون والإذاعة المعانى . إن الطريقة التى يمكن أن ينتقل بها الفكر عبر إحدى وسائل التعبير هذه إلى المشاهد أو المستمع هى موضوع ضخم فى حد ذاته. إنه يؤدى بالطالب إلى مراعاة الآليات التى تتحقق عن طريقها الإتصالات ، من خلال شبكة متداخلة من المبادئ والقواعد ، والتى تعلم المشاهد أو المستمع أن يتعرف عليها .

● **عمل طاقم الفيلم**

يكتفى هذا الكتاب بأن يلمس مظاهر الخطوات الوسيطة التى سبق ذكرها ،

،ولكن إهتمامه الرئيسى ينحصر فى مظهر آخر من التوسط . ولقد تم وصف هذا المظهر بأنه عمل مخرج الفيلم ، إلا أننا لو تحرينا مزيداً من الدقة فاننا سوف نفحص هنا عمل جميع طاقم الفيلم . فإذا كان المخرج هو الذى يتخذ أكثر (ولكن ليس كل) القرارات الخلاقة ،فان طاقم الفيلم هم الذين يتحملون مسئولية تنفيذ هذه القرارات. وهم يفعلون هذا عن طريق تحكمهم فى المعدات الموضوعة تحت تصرفهم ، وعليه فقد يقرر المخرج أنه يريد أن يبدو المنظر بهيجاً ومتألقاً بالإضاءة ويحيط مدير التصوير علماً برغبته هذه . ويعتمد الأمر على البراعة الحرفية لهذا الرجل ، هووطاقم الإضاءة الذى يعمل معه ، لكى يخلقوا المظهر المطلوب للفيلم ، والصورة التى تحقق التأثير الذى طلبه المخرج .

وليس من الصعب معرفة الأسباب التى تدعو لإعطاء الأولوية لفحص عمل طاقم الفيلم عند دراسة السينما والتليفزيون . إن عمل الطاقم يؤثر على كل صورة وكل صوت يصل إلى الجمهور ، ومع ذلك فغالبا ما لا يتعرف أحد على تأثير ما يقومون به من أعمال . إن أغلب رواد العرض السينمائى ينظرون إلى الممثلين على انهم العنصر الوحيد الذى له أهمية فى السينما . وبينما نجد أن أكثر المتفرجين لا يعرفون شيئاً عن المهارات التى يستخدمها الممثلون لكى يقدموا لنا الآداء السينمائى ، إلا أن منهم من يعرف عن ثقة ما الذى يرمز إليه **جون واين أو كلينت ايستوودأوجين فوندا** . ولكن عمل طاقم الفيلم ليس واضحاً بصفة عامة ولو لقلة من المتفرجين . وبالرغم من أن كل سنتيمتر من الفيلم يمر بين أيدى الطاقم ، وأن الفيلم فى صورته النهائية لا يبدو بهذا الشكل ولا يصدر عنه هذا الصوت إلا لأنهم فعلوا أشياء محددة له ، فان عملهم هذا بحكم طبيعته وأهميته ما زال مجهولا من الجميع ولا يدركه أغلب المتفرجين ، مع إختلاف الأسباب والنوايا . وميزة أن نتعلم تذوق ما يسهم به طاقم الفيلم هى أن يصبح من الممكن لنا أن نبدأ فى فهم الطرق التى تؤثر بها خطوات صناعة الفيلم على العالم الموجود أمام العدسة .

ومادامت المعالجة السينمائية لأى موضوع تمر بعدة مراحل (الإضاءة والتصوير وتسجيل الصوت والتركيب وهكذا) ، ويمكن لكل مرحلة منها أن تغير مظهر وصوت النتيجة النهائية عند تجميعها معاً ، فهناك داع لكى نتابع هذه المراحل خطوة وراء أخرى . وإذا فعلنا هذا فسوف نحصل على فكرة ما عن الفرص التى يواجهها السينمائى ، إذ يصبح من الممكن بالنسبة لأى فيلم معين ألا نرى فقط الأساليب الفنية

التي طبقت في خدمته ، بل وأن نرى أيضاً الأساليب الفنية التي استبعد الفنيون تطبيقها ؛ ففي كل مرحلة من مراحل الإنتاج يواجه أفراد طاقم الفيلم مجموعة من الإختيارات ، وإذا اختاروا بعض الأساليب الفنية المعينة لإستخدامها فان ذلك يعني أن هناك أساليب أخرى لا يمكن استخدامها فى الوقت نفسه . فن الواضح أنه إذا تم وضع آلة التصوير لكى تلتقط لقطة عامة لأحد الممثلين فلا يمكنها فى الوقت نفسه أن تلتقطه فى لقطة قريبة . يمكن لآلة التصوير أن تقترب من الممثل أثناء استمرار اللقطة حتى تصوره فى لقطة قريبة ، كما يمكن أن تقطع اللقطة إلى لقطة قريبة تليها ، ولكن هناك فى أى لحظة معينة إختيار واحد يحجب الآخر ، كما نجد وبنفس القدر من الوضوح ، حقيقة أنه إذا تم تركيب مشهد من اللقطات معاً بايقاع سريع ، فان مركب الفيلم (المونتير) يكون قد إستبعد من إختياره تركيب المشهد بايقاع بطىء . من الجدير أن نذكر هنا هذه اللقطة البسيطة لأنها تدعم إصرارنا على أنه أثناء فحص تفاصيل ما قدمه السينمائى من عمل فاننا نكون أمام مجموعة من المتغيرات . وكما يتضح من هذين المثالين فان كلا من هذه العناصر المتغيرة فى حد ذاته يمكن فهمه بسهولة بمجرد تعمد البحث عنه والتعرف عليه فى الفيلم . إن التعقيد المثير للسينما ينبع من حقيقة أننا نجد عند أى لحظة معينة أن مجموعة كاملة من مثل هذه العناصر المتغيرة تتجمع وتتحد معا ، وليس فقط عنصر واحد أو عنصرين . إن هذا العدد من الوسائل البديلة لتغطية أى مشهد هو الذى يوفر للسينمائى هذه الفرصة — من خلال ما يمارسه من تحكم — لكى يؤثر فى الطريقة التى يبدو عليها الفيلم ، صورة وصوت . وما دام هذا فى إمكانه فلديه أيضاً القدرة على صياغة ردود فعل المتفرجين إلى حد ما على ما يشاهدونه أمامهم .

ولنأخذ مثالا يساعد على إثبات هذه النقطة ويوضح إلى أى مدى يؤثر تحكم السينمائى فى الصياغة عند ما يستخدم الأساليب التقنية لحرفته . وسوف يساعدنا هذا على تنمية إحساسنا بالطرق التى يمارس السينمائى من خلالها حريته فى تطبيق ما يريد من تصرفات خاصة بالأسلوب ، وكم هى محدودة . لنفحص مشهدا بسيطاً : طفل يسير ليلا خلال ممرات طويلة فى مبنى إدارى خال . ولنفكر الآن فى بعض الطرق العديدة التى يمكن بها تصوير هذا المشهد ، ولنلاحظ أثناء عملنا كيف تغير هذه الطرق من وقع المشهد . وفى كل حالة منها لا يتغير الطفل ولا المبنى ، وإن كانت طرق تغطية المشهد ستؤدى إلى تغيرات واضحة فى المظهر العام .

١ — أ — الممرات فى إضاءة غامرة .

ب — الممرات مظلمة جدا ، ولكن دوائر صغيرة من الضوء تصل إلى الحوائط من مصابيح الشارع فى الخارج .

وهناك بطبيعة الحال عدة طرق أخرى يمكن إضاءة هذا المشهد بها ، ولكن التأثير هنا يختلف بصورة قاطعة . نجد فى المتغيرة الأولى ، أننا يمكننا أن نرى كل شىء بوضوح كامل . وتؤكد حقيقة أنه لا يوجد هناك ما ننظر إليه أكثر من مجرد الحوائط البيضاء الخشنة ، إحساسنا بمدى إنعزال الطفل وإحساسه بالوحدة . وفى الصيغة الثانية للمشهد نجد أن الظلال العميقة تخفى الطفل حتى يدخل فى إحدى دوائر الضوء . وإذا كانت الظلال تخفى الطفل ، فهى قادرة أيضاً على إخفاء مخلوقات أخرى ، ولا مصادفة هناك . . إن هذا الأسلوب فى الإضاءة مناسب تماما إذا أراد طاقم الفيلم أن يوفروا فيه الإحساس بالخوف من المجهول أو من أى مهاجم .

٢ — أ — تظل آلة التصوير بلا حركة فى نهاية أحد الممرات ، ويسير الطفل تجاهها .

ب — آلة التصوير فى نفس الوضع والطفل يسير مبتعداً عنها .

جـ — تتحرك آلة التصوير بجوار الطفل وبحيث تكون قريبة منه .

مرة أخرى نجد أنه يمكن تغطية هذا المشهد بعدة طرق أخرى ، وسوف نفحص عددا منها فى الجزء الثالث من هذا الكتاب ، ونجد من بين البدائل المقترحة هنا أن الأول منها يعطى وجهة نظر موضوعية . فهنا تقف آلة التصوير وتنظر إلى ما يدور وكأنها أى متفرج مار بالصدفة . إن آلة التصوير لا تتدخل فى الحدث بأى طريقة فى هذا الحل المقترح ولا فى البديل الثانى . إنها تراقب ما يدور فقط . إن اقتراب الطفل منها فى الصيغة الأولى يتسبب فى أن يشغل جسمه مساحة كبيرة من الشاشة تتزايد تدريجيا . وهذا العنصر بدوره يجعلنا نركز إهتمامنا على الطفل. ويمكن للسينمائى أن يستغل هذا التركيز على الطفل كفرصة لكى يكشف لنا عن شىء ما عنه .. كأن تبدو على وجهه عندما يصبح واضح التفاصيل ملامح عاطفة ما . أما فى المعالجة الثانية للمشهد،عندما يسير الطفل مبتعدا عن آلة التصوير،فإن شكله داخل إطار الصورة يزداد صغرا ويتركنا لننظر مرة أخرى إلى حوائط الممر الطويل . مثل هذه اللقطة تركز على مدى انعزال الطفل وإحساسه بالوحدة .

أما فى الحالة الثالثة ، حيث تتحرك آلة التصوير مع الطفل ، فسيبدو المتفرج وكأنه يتحرك مع الطفل ، مما يخلق بدوره إحساسا بمشاركة الممثل فى تجربته . وتسمى

اللقطات التى لها مثل هذا التأثير لقطات ذاتية . فالمتفرج هنا بعيد عن أن يكون مجرد مراقب منفصل ، بل هو فى وضع يتمتع فيه بالإيحاء السار بأن كل ما يحدث للممثل يحدث له أيضاً . إنه وهم ممتع لأن المتفرج يدرك تماما طوال الوقت إنه يجلس فى أمان كامل فى مقعده .

وبنفس هذا الوضوح نجد أن التغييرات فى تقديم الصوت تغير أيضاً من وقع المشهد . فهناك العديد من طرق تسجيل الأصوات وإعادة تسجيلها ومزجها التى تضع نفسها فى خدمة السينمائى . وفيما يلى ثلاثة طرق محتملة لإضافة الصوت إلى مشهدنا ، لا تفعل أكثر من مجرد الإشارة إلى هذه الاحتمالات .

٣ — أ — يسير الطفل دون أن يحدث أى صوت . ومن وراء حوائط المبنى يصلنا صوت حركة المرور فى مرحلته الأخيرة من الليل .

ب — صوت وقع خطوات الطفل مرتفع ، ويحدث صدى خفيفا أثناء سيره فى الممرات. وتتسرب من آن لآخر بعض الأصوات غير المتوقعة من المكاتب التى لا نراها لتقطع السكون التام — صوت مروحة تدور فى حجرة ما ، ويتسبب تيار من الهواء فى أن يصدر عن أحد الأبواب صوت صرير ، ونسمع من وراء باب آخر صوت كرة من المطاط وهى تقفز .

جـ — بينما يتجول الطفل يعلو صوت الموسيقى تدريجيا ، ومن ارتباط هذه الموسيقى بمشهد سابق ، نتذكر مرحلة أكثر سعادة فى حياة هذا الطفل .

إننا لم نتعرض بعد لأحد المراحل البنائية الهامة من بين مراحل صناعة أى فيلم ، ألا وهى التركيب (المونتاج) . وحتى من هذا الإثبات المحدود الذى قدمناه هنا ، يمكننا أن نرى أن هناك مجالا واسعاً من الإختيارات المتميزة الأسلوب المتوفرة أمام السينمائى ، ونجد ، من الناحية العملية ، أن هناك عددا من القيود التى تفرض نفسها على كل فيلم . وبعض هذه القيود واضح ، وبعضها أقل وضوحاً ، ولكن هذا يعنى أن المجموعة الكاملة من المتغيرات المتوفرة أمام السينمائى ليست متاحة فى حالة كل فيلم. ولعل أشد القيود وضوحاً يمكن أن يسببه نقص المعدات ، فبدون المعدات المطلوبة لأداء مهمة معينة ، يصبح على طاقم الفيلم أن يفكروا فى طريقة بديلة لتنفيذ ما يدور فى ذهنهم . ولنفترض فى حالة مشهد الطفل فى الممرات الطويلة ، أن المخرج أراد أن يستخدم مبنى موجودا فعلا ليصور الصيغة المظلمة للمشهد والمذكورة فى ١ — ب ،

المضاءة بما يصل من نور مصابيح الشارع . ولا يمكنه أن يحصل على هذه اللقطة إلا إذا توفر له نوع من الفيلم الخام عالى الحساسية بحيث يمكنه أن يسجل صورة واضحة فى ظروف إضاءة منخفضة جدا . فاذا لم يتمكن المخرج من الحصول على مثل هذا النوع من الفيلم الخام ، عليه أن يقوم بـ « خدعة » أن يخلق التأثير الذى يريده باضاءة سينمائية قوية ، بحيث يتمكن نوع الفيلم الخام الذى يمكنه الحصول عليه أن يسجل الصورة التى يبدو فيها المشهد كما تصوره مقدماً .

إن المعدات الفنية المحتمل استخدامها الآن فى الإنتاج السينمائى والتليفزيونى أصبحت معقدة وباهظة التكاليف إلى أقصى حد . وما زال من الممكن، بطبيعة الحال، أن أن يجد طاقم الفيلم نفسه فى مواجهة مهمة لا تتوفر لديه المعدات الضرورية لتنفيذها. وهناك مشكلة أخرى أكثر حدوثاً ، وهى ألا تتوفر الامكانيات المادية التى تكفى لتغطية قيمة إيجار المعدات النموذجية . هناك العديد من الحالات التى لا تسمح فيها تكاليف الإنتاج لتوفير الحرية للمخرج لكى يعمل بالطريقة التى يختارها .

ولعل أكثر الإقتراحات تكلفة لتصوير الطفل فى الممر . من حيث المعدات ، هو اقتراح ٢ — ج ، الذى يتطلب التصوير من آلة تصوير تتحرك . لتنفيذ هذا سيطلب طاقم الفيلم أن يضعوا الة التصوير على عربة (دوللى) ، أى عربة صغيرة ذات عجل يمكن دفعها بالأيدى ، لكى يحصلوا على حركة ناعمة أثناء التصوير . وإذا كانت شركة الأنتاج لا تمتلك مثل هذه العربة ، ولا يمكنها أن تؤجرها ، فليس أمامها إلا أن تنفذ هذا المشهد بطريقة أخرى . إلا أن هذا يعنى تغييرا جذرياً فى وقع الصورة على الشاشة . إما أن اللقطة سيتم تصويرها بآلة تصوير محمولة على اليد، وسوف تهتز الصورة تبعاً لحركات جسم المصور مما سيقدم للمتفرج تجربة مختلفة تماماً عن نتيجة لقطة المتابعة . وإما أن يصور الطاقم اللقطة من وضع ثابت لآلة التصوير ، مما يجعل من الصعب جدا الحصول على صفة « الذاتية » المطلوبة ، والتى كانت كل الهدف من وراء تصوير المشهد بهذه الطريقة .

وللقيود المالية أثر قوى مماثل على التعقيدات الفنية لكل فيلم ، إذ ليس على شركة الإنتاج أن تشترى الفيلم الخام وأن تؤجر المعدات فقط ، بل عليها أيضاً أن تدفع أجور العاملين فى الفيلم . ونجد فى الواقع أن المرتبات والأجور تشكل أكبر بند فى ميزانية أى إنتاج سينمائى أو تليفزيونى . وكلما زادت مدة عمل الفنيين أو كلما طال الوقت الذى تستغرقه أى مهمة ، كلما زادت التكاليف . وعلى هذا فليس فى

الإمكان السماح للمخرج باستخدام بعض طرق التنفيذ لأنها تكلف كثيرا من حيث ساعات العمل . ونجد من بين طرق تنفيذ مشهد الطفل والممر ، أن الطريقة ٢ – جـ التي تتحرك فيها آلة التصوير هي أكثرها تكلفة على هذا الأساس . إن تعقيد اللقطة بهذه الطريقة يجعلها تستلزم تدريبات (بروفات) بعناية وتخطيط مسبق بحيث يتحرك الفنيون والطفل معاً ، مع دفع آلة التصوير ومعدات الإضاءة وأجهزة تسجيل الصوت معهم أثناء تنفيذ اللقطة . ويمكن للقطة واحدة من هذا النوع أن تستغرق ساعات طويلة في تحضيرها .

● المتفرجون

هناك عنصر هام بالإضافة إلى ما سبق ، يجب علينا أن نذكره قبل أن نبدأ أي فحص تفصيلي للقدرات المهنية لصانع الفيلم ، ألا وهو المتفرجون أنفسهم . ففي مجتمع يدور حول إقتصاد رأسمالي ، لا يمكن لأي شركة إنتاج أن تستمر في العمل بلا حدود إذا كانت أفلامها تخسر نقوداً . وكما سبق أن ذكرنا ، هناك أجزاء هامة من صناعتي السينما والتليفزيون (بل وجميع الأجزاء في حالة أمريكا) تدار على أساس الأعمال التجارية أولا وقبل أي اعتبار . إن الرغبة في نقل الأفكار أو الدراما دون أن يكون القصد هو أقصى مكسب تجاري ، لأمر بعيد تماماً عن الأهداف الأساسية لمثل هذه الشركات . إن السينمائيين الذين يعملون داخل النظام التجاري يريدون أن تكون أفلامهم مسلية ومثيرة وممتعة ، بشرط أن تجذب عددا كبيرا من المتفرجين قبل أي إعتبار. ولتحقيق هذا الهدف فهم يفضلون أن يصنعوا أفلامهم بحيث تكون سهلة الفهم . وأحد الأساليب الرئيسية لتنفيذ هذا هو أن تجعل الأفلام سهلة الإدراك والتقدير بأن تبنيها حول عناصر مألوفة لرواد السينما من كثرة استخدامها في الأفلام الأخرى – أي تعتمد على تقاليد وعادات صناعة الأفلام . ويعني هذا من الناحية العملية أن الأفلام التجارية غالباً ما تنقسم إلى أقسام أو نوعيات رئيسية . أفلام رعاة البقر وأفلام رجال العصابات والأفلام الإستعراضية . . . هذه أمثلة من النوعيات التي يتشابه فيها أي فيلم مع باقي زملائه داخل نفس النوعية ، وإن كان كل منها يحاول في الوقت نفسه أن يقدم عناصر جديدة ومتميزة (مثل قصة مختلفة قليلا أو ممثلين غير مألوفين أو نماذج مختلفة من الشخصيات) .

وسواء كان الفيلم يسير في تيار السينما التجارية أو يحاول أن يكون مبتكرا وجديدا ، فانه يعتمد على التقاليد السينمائية لكي يكون مفهوماً . إن السينمائيين ينظمون أسلوبهم السينمائي وفق هذه التقاليد ، وكما في حالة النوعيات المختلفة يمكن للسينمائيين أن يرتبوا قصصهم بحيث تتفق مع مفاهيم راسخة من قبل . ويمكن أن نقول بكلمات أخرى أنهم قد يضحون بحريتهم في أن يكسوا أفلامهم بالمظهر الذي يزوقهم من أجل أن يجعلوها تبدو مثل الأفلام الأخرى التي تشترك معهم في نفس الصفات المميزة . ويمكن توضيح هذا بسهولة من مثال مشهد الطفل وممرات المبنى الإدارى . فبالرغم من أن مخرج هذا المشهد قد ينفذه بعدة طرق مختلفة مستخدماً البدائل المحدودة التي وصفناها ، فانه يمكنه إذا أراد أن يخلق جوا من الإحساس بالخطر والتهديد حول الطفل ، أن يستخدم تقليدا معروفاً قوى التأثير بالجمع بين عدد من هذه البدائل . يمكنه أن ينظم إضاءته لتخلق صورة من ممر مظلم تصل إلى حوائطه دوائر صغيرة متناثرة من الضوء (١ ـ ب) ، وأن يسجل أصواتاً عالية لوقع أقدام الطفل واصواتا مقلقة تصدر من أبواب المكاتب (٣ ـ ب) ، وأن يجمع هذه العناصر بأحد وضعى آلة التصوير بحيث يجعل المتفرجين في موقف تقليدى من التشويق والتوتر يمهد لأن شيئاً مروعاً سوف يحدث . أما كيف سيكون وقع هذا الحدث المرعب على المتفرجين ، فالأمر يتوقف على طريقة استخدام آلة التصوير . فإذا اختار المخرج الوضع الذى تبقى فيه آلة التصوير في نهاية الممر دون أن تتحرك بحيث يسير الطفل تجاهها (٢ ـ أ) فإن المتفرجين سوف يتوقعون أن شيئاً سيئاً سوف يحدث ، ربما عندما يزداد اقتراب الطفل بحيث نرى رد الفعل على وجهه بكل وضوح . وبطبيعة الحال إذا كان المتفرجون يعرفون مقدماً أين يختبىء المهاجم الذى سينقض على الطفل فستضعهم هذه اللقطة في موقف بغيض وهم يتابعون الطفل وهو يقترب من خطر معين . وإذا اختار المخرج أن يغطى المشهد بتحريك آلة التصوير بالطريقة التي وصفناها في (٢ ـ حـ) ، فلا يكتفى الأمر بأن تتوفر للمتفرجين فرصة أن يدخلوا في علاقة ذاتية مع الطفل ، أى أن يتعاطفوا مع الطفل عن قرب ، بل لا يمكنهم أيضاً أن يشاهدوا أى شىء أكثر مما يراه الطفل . وهكذا سيعانى الجمهور من لحظة الصدمة مثل الطفل تماما ، وليس لديهم أى فكرة عن متى تفاجئهم هذه الصدمة أكثر من الطفل نفسه . والنقطة من وراء هاتين الطريقتين في معالجة هذا المشهد هي أنهما تقعان تماما داخل نماذج متبعة منذ زمن طويل في أفلام التشويق والرعب . وبالرغم من أن المخرج قد تنازل عن بعض

حريته فى الابتكار بأن استخدم هذه التقاليد المعبرة ، إلا أنه قد وضع فيلمه فى سياق لا يمكن أن يخطىء فى فهم نواياه أى متفرج له خبرة فى مشاهدة أفلام السينما . هنا أيضاً يوجد اختيار بين التجديد والتقاليد الراسخة .

وقد يحتاج الفيلم الروائى ، لكى يخلق الرواية بأسلوبها المعين ، لاستخدام نماذج جديدة من التعبير تستلزم من الجمهور أن يناضل لكى يكتسب فهماً للطريقة التى تقدم بها الأشياء ، حتى يمكنه أن يبدأ فى إدراك ما هو منقول إليه .وقد يختار السينمائى ، كوضع بديل ، أن يعمل كأقرب ما يمكن وفق تقاليد التعبير التى ألفها الجمهور منذ زمن طويل خلال أفلام لا حصر لها . ونجد فى كلا الحالتين أن ما يتطلبه الأسلوب يتوقف على الأختيارات المتاحة لطاقم الفيلم .

ونعود الآن لكى نفحص بالتفصيل مدى الاختيارات المتاحة للسينمائى لكى يعد أسلوبه . وسوف نفعل هذا فى أغلب الوقت وكأن القيود التى وصفناها — والتى تسببها مقتضيات التمويل واجتذاب الجماهير والتقاليد — لا وجود لها . أى أننا باختصار سوف نركز على كل ما هو ملائم فنياً .

الجزء الثانى

الضوء واللون

فى البداية (فى السينما) كان هناك الضوء. وكلمة «فيلم» فى الواقع تشير إلى مستحلب من الكيماويات الحساسة للضوء بحيث يمكن التحكم فى استجابته للضوء بطريقة يمكن التنبؤ بها بكل دقة. ويمكن تنشيطه داخل آلة التصوير بتعريضه إلى كثافات مختلفة من الضوء محسوبة بعناية، عندما تمر التركيبات الكيماوية بتغييرات معينة. وبعد تحميض الفيلم الخام الذى تعرض للضوء، تبرز الصورة الكامنة التى طبعها الضوء داخل المستحلب. وفيما عدا حالة بعض المؤثرات الخاصة، يمكننا أن نقول أنه لا يمكن أن تظهر أى صورة على الفيلم بدون تعريضه للضوء.

إنها لمهمة الكتاب التقنى، أكثر منها مهمة كتاب تحليلى مثل هذا الكتاب، لكى يصف كيف يحدد المصور القياس الصحيح للضوء الذى يجب تعريض كل فيلم خام معين فيه وسوف نشير فيما بعد إلى بعض الخصائص الرئيسية للفيلم الخام كوسيلة لتوضيح كيف يمكن التحكم فى الصورة باختيار نوع الفيلم الخام. ويكفى لأغراضنا الحالية أن نبدأ بحصر طرق تحليل انتشار مصادر الضوء، الذى ينعكس من الأشياء والممثلين، ليدخل من عدسة آلة التصوير.

● رؤية الموضوع

نظراً لأن مناطق الصورة التى يصلها الضوء هى التى يمكن فحصها والتدقيق فيها، فان العين تميل لأن تنظر أولا إلى الأجزاء الساطعة من الصورة، ثم إلى باقى أجزائها. وهذه الحقيقة هى التى تساعد طاقم الإضاءة على تقرير كيف يعدون إضاءتهم، وغنى عن القول أن مهمتهم تزيد عن مجرد تمكين المتفرج من رؤية ما ينظر إليه على الشاشة.

وهناك أربعة عوامل تلزم مراعاتها:

١ ــ تألق الإضاءة أو طبقة الضوء.

٢ – شدة أو كثافة شعاع الضوء .
٣ – التباين أو مدى الدرجات من أظلمها إلى أنصعها .
٤ – الوضع وزاوية الأضواء بالنسبة إلى كل من الأشياء التي تنيرها وآلة التصوير .

هذه المتغيرات الأربع هي سبب الاختلافات الرئيسية التي يمكن تحقيقها عن طريق التحكم في الإضاءة ونوع الفيلم الخام . وسوف نفحص كيف يمكن عن طريقها أن نغير مظهر الصورة .

١ – طبقــة الاضاءة

« طبقة الإضاءة » key هي إصطلاح يشير إلى تألق الإضاءة بصفة عامة داخل الصورة. ويمكن أن تكون الصورة إما ساطعة أو مظلمة. وتعبر إضاءة ذات «طبقة عالية» يصف إضاءة ساطعة ، بينما تعبير «طبقة منخفضة» يشير إلى صورة تعتبر مظلمة نسبياً . ومن الممكن الإشارة إلى مناطق من الإضاءة ذات « طبقة عالية » وأخرى ذات « طبقة منخفضة » داخل الصورة نفسها. إلا أن مفهوم طبقة الإضاءة يمتد إلى ماهو أبعد من مجرد الصورة الواحدة ، وأبعد من الصورة المنفصلة. ومادامت اللقطة تكون جزءاً من المشهد – وغالبا ما يجب المحافظة على مستوى الإضاءة خلال المشهد كله – فيمكن الإشارة إلى طبقة إضاءة المشهد. ويمكن في الواقع أن نصف الفيلم جميعه بأنه ذو « طبقة عالية » أو « طبقة منخفضة » إذا توفر فيه تألق إضاءة موحد. والأفلام التي أخرجها مايكلأنجلو **انتونيوني** ، أو الأفلام الشهيرة الساحرة التي قدمتها شركة مترو جولدوين ماير في الثلاثينات ، والتي تم الإنفاق على مناظرها وملابسها ببذخ بحيث لزم أن تضاء بقوة حتى يتم التمتع بما فيها من سخاء وإسراف ، تقدم لنا أمثلة جيدة لأفلام «الطبقة العالية » من الإضاءة ، حيث تسطع الإضاءة خلال كل صورها .

وهكذا نرى أن فكرة طبقة الإضاءة لها إمتداد آخر ، حيث توضح أن الطريقة التي يظهر بها الفيلم ترتبط بالطريقة التي تتجاوب بها جماهير المتفرجين. إن طبقة إضاءة أي فيلم يمكن أيضا أن تمهد لحالة الفيلم وصيغته وجوه. والمثال التقليدي للصيغة التي تحددها طبقة الإضاءة المنخفضة تقدمه الأفلام الأمريكية في الأربعينات لرجال العصابات ، المعروفة باسم « الأفلام السوداء » (وهي بالمعنى الحرفي الدقيق « أفلام سوداء ») ومفهوم السواد هنا يشير إلى إظلام الفيلم وإلى التشاؤم الكئيب الذي يصوره (هذه النوعية من الأفلام تعرض شخصيات تحيا حياة مضطربة مريضة في أحياء مقبضة من المدينة) .



الصورة ١ ـ اضاءة ذات طبقة عالية .



الصورة ٢ ـ اضاءة ذات طبقة منخفضة ، مع تباين شديد .

وهكذا نجد أن الفيلم ذا الطبقة المنخفضة من الإضاءة قد يتعرض لموضوع متشائم حزين كئيب. ونجد على العكس أن الفيلم ذا الطبقة العالية قد يتعرض لموضوع أكثر سعادة، وله فى مجموعه جو مرح. ويصبح من الصعب مثلا أن نفكر فى فيلم مضحك يتم تنفيذه إلا بطبقة عالية من الإضاءة (إلا لو كان الفيلم له طابع التهكم والسخرية ومن نوع إضاءة الطبقة المنخفضة) .

ويجب أن نتذكر عند هذه النقطة أننا لا نشرح قواعد وأحكام. وإنما نحن نكتشف تقاليد ، أو أنظمة لصناعة الأفلام ، تم استغلالها بكثرة حتى أصبحت مألوفة. قد تكون هذه الأنظمة قد ظهرت إعتباطاً ، أو أن تكون قد ظهرت خلال تجربة قام بها سينمائى واحد ثم تبعه عدد من المقلدين المعجبين. وقد توجد أنظمة أخرى نتجت عن أفكار ومواقف لها جذورها فى ثقافة أحد السينمائيين وجمهوره. إن الربط بين الظلام والإحساس بالكآبة واليأس أمر مألوف لدى أى شخص يعيش وينمو داخل ثقافة غربية ، بحيث لا يجد السينمائى أى داع لتفسير ذلك. ونجد بالمثل أن هناك روابط قوية بين الضوء والبهجة فى أوربا — قد يعود هذا إلى إمتنان أهل الشمال لمشاهدة الشمس عندما تظهر من بين السحب. ولكن مهما كانت هذه الروابط قوية، فانها لا تجبر السينمائى على أن يقرها ويستخدمها. فيمكن تحطيم التقاليد أو إهمالها ، وإبراز نماذج تقليدية جديدة لا إرتباط بينها وبين التقاليد القديمة.

وتساعد أفلام أنتونيونى ، التى ذكرناها من قبل كنماذج للعمل ذى الطبقة العالية من الإضاءة ، على توضيح هذه النقطة. إن أفلامه لا يمكن أن يفكر فيها أحد على انها تقدم وجهة نظر متفائلة للعالم ، ومع ذلك فالصورة فيها سواء كانت بالأبيض والأسود أو بالألوان ، تغمرها الإضاءة الساطعة. ومن الطبيعى أننا عندما نتجاوب مع روح الفيلم وجوه فاننا نتفاعل مع ما هو أكثر من مجرد طبقة الإضاءة. إن أفلام انتونيونى (إذا تركنا جانبا أفكارها الكئيبة) تجمع بين الطبقة العالية من الإضاءة والإضاءة المسطحة القاسية. إن شخصياته المنعزلة داخل الإضاءة الساطعة الخالية من التجسيم هى شخصيات حبيسة فى عالم بارد متوحش.

وهناك نقطة أخرى يلزم تأكيدها : إن الصورة لا تتعرض بالضرورة لطبقة واحدة من الإضاءة طوال الوقت. قد يكون جزء منها مضاء بشدة ، مثل لقطة قريبة لرأس ممثل ، بينما نجد أن باقى الصورة ، وهو الحجرة التى يقف فيها ، فى إظلام شديد. ومن المعقول بالنسبة للإصطلاحات العامة ، انه إذا كان المشهد جميعه يدور فى حجرة

مظلمة فلنصفه بأنه مشهد طبقةمنخفضة . كما يمكن أن نراعى مزيداً من الدقة بالنسبة لهذه الصورة .يمكننا أن نشير إلى المناطق المحددة ذات الطبقة العالية أو المنخفضة ، وأن نتحدث عن التباين بينها ، وأن نقرر ما هى الطبقة الغالبة فى الصورة . وفى المثال الذى أمامنا ، لدينا صورة تغلب فيها الطبقة المنخفضة جداً من الإضاءة ، ولكن هناك أيضا تباينا كبيراً بين مناطق الطبقة المنخفضة والطبقة العالية .

٢ ـ كثافة أو شدة الضوء hardness

أبسط طريقة لمعرفة ما إذا كان الضوء يلقى شعاعاً قاسياً أو ناعماً هى فحص الظلال إن حزمة الأشعة الضيقة المكثفة هى التى تنتقل فيها الأشعة موازية لبعضها لتقدم ضوءاً قاسياً.والأشياء التى تواجه مثل هذه الإضاءة تأخذ مظهراً ساطعاً نظيفا حاد الأطراف ، وتلقى ظلا حاد الأطراف أيضا. ونجد على النقيض ، أن حزمة الأشعة العريضة المنتشرة التى يسقط ضوؤها على الأشياء بدون أطراف حادة ، تنتج ضوءاً ناعماً.مثل هذا الضوء يجعل الحدود الخارجية للأشياء تبدو ناعمة ويخلق ظلالا ليست عميقة ولا واضحة الأطراف.وكلما كان الضوء شديداً قاسياً كلما كانت نسبة التباين عالية.وبالعكس ، يميل الضوء الناعم لأن يقلل من التباين .

ويمكن تعديل شدة الضوءبسهولة.إنأغلب لمبات الإضاءة فى السينما لها وسائل لتركيز الضوء . وإذا تم التركيز تصدر اللمبة ضوءاً قاسياً ، وإذا استبعد التركيز تصدر اللمبة ضوءاً ناعماً عريضا . ويحمل أفراد طاقم الإضاءة مشتتات للضوء ، وهى ألواح من ألياف الزجاج أو من أى مادة أخرى نصف شفافة، إذا ما وضعت فى طريق الضوء أصبحت الإضاءة ناعمة .

وكما يمكن لطبقة إضاءة الصورة أن تعبر كمجاز مرئى عما يهدف إليه المخرج ، كذلك يمكن نفس الشيء لدرجة شدة الإضاءة.ونحن نتعرض هنا للتقاليد الفنية والطرق العملية لتنفيذ الأشياء ، أكثر مما نتعرض للقواعد والأحكام . ومع ذلك غالباً ما نجد إضاءة ناعمة فى أفلام عاطفية الموضوع ، سواء كان الموضوع مرحاً أو حزيناً ، حيث يلزم أن نخلق جواً ناعماً . وبالرغم من أن الإضاءة الحادة القاسية تستخدم فى عديد من الأحوال ، إلا أنه من النادر أن تجد فيلما من أفلام المطاردات أو رعاة البقر يتم بطريقة أخرى من الإضاءة .إن إبراز رجولة وخشونة الأبطال والأشرار على السواء فى أفلام رعاة البقر يضيع إذا ما غمرتها إضاءة مشتتة .

٣ ـ نسبة التباين

نسبة التباين contrast في أى صورة تشير إلى مدى الدرجات المتوفرة فيها بين أكثر مساحاتها إظلاماً وأكثرها نصوعاً. ونجد فى الصورة ذات التباين الشديد أن المساحات السوداء منها تظهر حالكة السواد ، وأن المساحات الناصعة تبدو شديدة النصوع. وإذا قارنا هذا بصورة ذات تباين ضعيف تقدم لنا مدى أقل من الدرجات ، نجد أن الأمر يقتصر فيها على الرمادى الغامق والرمادى الفاتح فى أقصى طرفى التباين.

تصوير التباين الشديد

تقدم لنا الصورة ذات التباين الشديد خبرة مرئية ممتعة ولا يقتصر الأمر على أن الفيلم يضم مدى واسعا من الدرجات ، ولكنه يقدم لنا هذا بتفاصيل دقيقة أيضا. وفى أفلام الأبيض والأسود يقدم لنا التباين العالى مجموعة رقيقة من درجات الرمادى ممتهى الدقة ، إلى جانب تسجيل أقصى حالات الأبيض والأسود. وفى حالة الألوان ، فان أفلام التباين الشديد توفر للمصور مجموعة هائلة من الألوان ، على مدى واسع يتدرج من اللون المظلم إلى اللون المضيء ، وتمنحه فرصة تسجيل الألوان المشبعة والواضحة.

وكانت الصورة ذات التباين الشديد ، التى تعتبر نموذجية للتصوير الذى لا غموض فيه ولا إلتباس وينفذه المصور عن ثقة ، ترتبط بانتاج هوليوود لمدة طويلة. وهناك سبب تاريخى واضح لهذا الإرتباط ، وهو أنه يجعل المتفرج يعتقد أن الصورة ذات التباين الشديد هى الأكثر تكلفة والأشد جاذبية ، ويؤكد استمرار استخدامها فى كل الأفلام من هذا النوع. وكانت الإستوديوهات فى البداية تريدأن تستخدم التصوير ذا التباين الشديد لأنه يوفر للصورة تفاصيل أوضح وملمساً أكثر ثراء. واتضح أن هذا الطموح صعب التنفيذ وتكاليفه زائدة. لقد ذكرنا من قبل أن أشعة الضوء الأقوى والأشد كثافة تميل لأن تزيد من التباين. إنها تفعل هذا لأن الضوء يقع بكثافة شديدة على أسطح مضيئة ، بينما نجد أن ما يقع فى مناطق الظلال ما زال حاد الأطراف. ونجد من ناحية أخرى أن أشعة الضوء الأكثر نعومة تسمح للضوء بأن يصل إلى مناطق الظلال إلى حد ما ، وأن يقع بكثافة أقل على المناطق المضاءة. وتوفير الضوء الشديد القاسى يتطلب تركيز الأشعة ، وكان هذا التطوير ــ عن طريق عدسة بسيطة ــ هو أرخص عنصر فى إستكمال التصوير السينمائى ذى التباين الشديد . وكان من اللازم توفير مستويات أعلى من كمية الإضاءة فى حالة التصوير ذى التباين الشديد. عنها فى حالة التصوير ذى التباين الضعيف.



الصورتان ٣ ، ٤ ـ تباين شديد وتباين ضعيف لاظهار نفس الوجه · لقد ظهر التغيير في التباين نتيجة لتغيير في الضوء الساقط على الوجه ·



ولم يتطلب هذا إضاءة أكثر وقوة أشد فقط ، بل تطلب أيضا عدداً أكبر من طاقم الإضاءة يمضون ساعات أطول لإعداد الإضاءة ، وهى تكلفة ارتبطت بكل فيلم ذى تباين شديد. وكذلك إحتاج الأمر إلى كمية هائلة من الوقت وقدر كبير من الجهد لتحسين الفيلم الخام الذى يمكنه أن يعطى صورة ذات تباين شديد.

ولما كان التصوير السينمائى ذو التباين الشديد طريقة لتصوير الأفلام تتسبب فى مزيد من التكاليف فقد اتجهت شركات الإنتاج لاستخدامها فى أفلامها المصقولة البراقة ذات الميزانيات الأكبر. ومن هنا جاء الارتباط بالأفلام الفاتنة الساحرة بالأبيض والأسود خلال الثلاثينات والأربعينات وبألوان تكنيكولر ذات التباين الشديد خلال الخمسينات.

تصوير التباين الضعيف

يتضمن التصوير السينمائى ذو التباين الضعيف مدى أقل من الدرجات ، كما يختلف فى خصائصه وارتباطاته. ومن الملحوظ فعلا أنه لا يقدم لنا شيئا يقرب من اللون الأسود الكامل السواد ، كما لا تقدم الأفلام الملونة ذات التباين الضعيف التشبع الكامل للدرجات (أنظر ص ٥٣) التى يقدمها الفيلم الخام ذو التباين الشديد. ولقد تركت الخبرة الطويلة لاستخدام هذا النوع من الفيلم الخام إرتباطات يحاول السينمائيون إحياءها من جديد فى أفلامهم إلى يومنا هذا.

وكانت أفلام التباين الضعيف تتميز لفترة طويلة بأنها أسرع فى حساسيتها بشكل ملحوظ عن أفلام التباين الشديد ، أى أن مستحلب النوع الأول يتقبل الضوء أسرع من مستحلب النوع الثانى. وكما لاحظنا من قبل أن أحد النتائج المترتبة على نوع الفيلم الخام أن فيلم التباين الشديد يتطلب كمية أكبر من الإضاءة. ولما كان فيلم التباين الضعيف أسهل فى التطبيق العملى ، ويحتاج إلى كمية إضاءة أقل نسبياً ، فقد أصبح ملائما للإنتاج الأرخص ، وملائما أيضا للظروف التى يصعب فيها نقل كمية من معدات الإضاءة إلى مكان العمل ، كما فى حالة تصوير الجرائد السينمائية. أضف إلى هذا أن الإستغناء عن الإضاءة الغالية التكاليف أعطى الفيلم مظهراً أقل من حيث الصقل والبريق ويمكن لهذه الطريقة من العمل أن تنقل إلى المتفرجين مفهوم أن صانعى الفيلم كانوا أكثر قرباً من موضوع فيلمهم بما لا يقدر عليه طاقم الأستديو. ولم تكن من باب المصادفة إذاً ، انه إلى جانب الأفلام التسجيلية ، كان السينمائيون الذين يصنعون أفلاما روائية

تتخذ موضوعها من حياة الطبقة العاملة ، يختارون غالبا الفيلم الخام الأبيض والأسود ذا التباين الضعيف. ونجد عدداً من الأمثلة الواضحة فيما قدمه سينمائيو الواقعية الجديدة الإيطالية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة. وإن كان شباب اليوم من المتفرجين لا يمكنهم أن يدركوا الإرتباط بالجرائد السينمائية فى أعوام الثلاثينات والأربعينات ، فان التقاليد ما زالت مستمرة ، وما زالت الأفلام التى يتم تصويرها خارج الأستديوهات الكبيرة لتعبر عن حياة الناس العاديين تبدو بنفس مظهر التباين الضعيف.

وفى حالة الألوان ، نجد أن بعض أنواع الفيلم الخام الأسرع تقدم صورة ذات تباين ضعيف. ومن أوائل أعوام الستينات ظهر أسلوب مرئى جديد ، سرعان ما أصبح هو الموضة فى أوربا ، يربط بين التباين الضعيف والإضاءة المشتتة من الطبقة العالية. وكان هذا الأسلوب يستخدم لكى يعطى مظهراً بهيجاً براقا للأفلام. وكان هذا المظهر يعبر عن جو الفكرة ، ولكن فى بعض الأمثلة التى تلفت الانظار ، مثل فيلم فيكتور اريس « روح خلية النحل » (١٩٧٣) وفيلم أنيس فاردا « السعادة » (١٩٦٥) ، يتجه المظهر الجذاب للعالم الذى كانت تقدمه هذه الأفلام لأن يكون سخرية مضادة للمشاكل التى لا يمكن الهروب منها والتى تقع فيها شخصيات كل فيلم منها.

نسبة التباين فى التليفزيون

لا يمكن لأجهزة إستقبال التليفزيون أن تقدم لنا صورة تكتمل فيها نسبة التباين كما يقدمها الفيلم ذو التباين الشديد. ويحدث بعض الفقدان للجودة عندما تنقل مثل هذا الفيلم عبر التليفزيون. والخسارة تزيد فى حالة الأفلام الأبيض والأسود ، التى يمكنها أن تقدم تبايناً أشد من أفلام الألوان. ونجد فى كلا الحالتين أن المساحات المظلمة ، التى كانت فى الأصل مليئة بالتفاصيل الهامة ، قد أصبحت مساحات لا تمييز لها ولا تتمكن العين من أن تفحص ما فيها.

٤ ـ وضع الاضاءة

غالبا ما يستخدم ، من الناحية العملية ، عدد من الأضواء لإنارة منظر معين ، وسوف نصف الأوضاع المختلفة للإضاءة فى حينها. ولنبدأ بأن نفترض أن لدينا فقط ضوءاً رئيسياً ، وأن شعاعه موجه إلى رأس شخص ما. وإذا حركنا الضوء من مكان إلى آخر تحدث تغييرات مدهشة لصورة تلك الرأس ، بينما يبقى الممثل كما هو ينظر مباشرة

إلى آلة التصوير ، ويمكن فى الواقع أن يحل نموذج من النحت لرأس الشخص محله طوال هذا التمرين. وتثبت هذه الحقيقة أن الضوء هو الذى قدم لنا هذه التأثيرات المختلفة ، وليس أداء الممثل .

اضاءة امامية

يستقر الضوء الرئيسى قريبا من آلة التصوير ، ويوجه إلى وجه الممثل من الأمام. وبما أن عدسة آلة التصوير ومصدر الضوء يقعان على محور واحد تقريبا ، فان الظلال التى يلقيها هذا الضوء تكاد لا تراها آلة التصوير .(وهذه بالمناسبة هى حالة أغلب ما يقوم به الهواه من تصوير بالضوء الخاطف « فلاش » بالمنزل) . إن الوجه مضاء بالكامل وبالتساوى نسبياً وبدون ظلال ، ويبدو مسطحاً. ولا يبرز أى عنصر فى هذه الحالة عن سواه ، إلا فيما يختص باللون والملمس الذى قد يختلف قليلا من عنصر لآخر. وفى حالة التصوير الأبيض و الأسود ، نجد أن الضوء الأمامى بالكامل من هذا النوع ينتج صورة منسطحة لا يظهر فيها أى تنويع ، إلا من إختلاف الشدة الى تعكس بها الأجزاء المختلفة من الوجه الضوء ثانية إلى العدسة .

وهذا النموذج الأول من وضع مصدر ضوئى منفرد يوضح وبخاصة فى حالة التصوير الأبيض والأسود أن تجسيد الصورة يعتمد كثيراً على تأثير التشكيل الذى تسببه الظلال. وهذه إحدى وظائف الضوء التى يتيقظ لها تماما أفراد طاقم الإضاءة .

اضاءة خلفية

فى هذه الحالة يستقر الضوء خلف رأس الممثل مباشرة. والتأثير الذى نحصل عليه الآن يكاد يكون عكس تأثير الإضاءة الأمامية. فبينما يقع كل الضوء فى الحالة السابقة على الوجه نجد فى هذه الحالة أنه لا يكاد يصل أى ضوء إلى عدسة التصوير .وتبدو الرأس من مجرد حدودها الخارجية ، ويبقى الوجه فى الظلام. وتقوم حافة الضوء بإنارة أطراف الشعر وخلف الرقبة والأكتاف .

وطريقة الإضاءة هذه منفردة لا تخدم إلا لحظات بارزة فى السيناريو . إلا أن الإضاءة الخلفية غالبا ما تستخدم مرتبطة باضاءات أخرى للحصول على تأثيرات معينة عند تصوير اللقطات القريبة بالأبيض والأسود ، وسوف نصفها بالتفصيل فيما بعد (أنظر ص ٤٠) .



الصورة ٥ ـ اضاءة رئيسية فى المواجهة ، تكاد تكون على نفس محور آلة التصوير

اضاءة جانبية

يسقط الضوء على الوجه من وضع جانبى ، بزاوية ٩٠ درجة من خط الرؤية من آلة التصوير. ويضيء جانباً واحداً من الوجه ويترك الآخر فى الظلام. وفى حالة إستخدام ضوء واحد فقط يصبح الفاصل بين نصفى الوجه قاطعاً ، وإذا شاء النص السردى يمكنه أن يقترح أن لا يرى أحد إلا هذا الجزء من الوجه ، وأن يبقى الجزء الآخر غير مرئى. وتكون الإضاءة فى هذه الحالة قد ساعدت على خلق مجاز مرئى للنموذج النفسى ، الشخصية المنقسمة.

ومن غير المعتاد أن تتم الإضاءة من مصدر واحد ، وهناك صيغة مختلفة من هذه الصورة فيها ضوء ثان يمكن التحكم فى قوته (يسمى ضوء ملء الظلال ، أنظر ص ٣٥) لكى يضيف ضوءاً قليلا إلى الجانب الآخر من الوجه. وقد يقدم الممثل تعبيراً مختلفا على نصف وجهه الأقل إضاءة ، ليضيف مجازاً آخر إلى المجاز الأول.



الصورة ٦ ـ اضاءة خلفية تخلق حافة مضاءة •



الصورة ٧ ـ اضاءة من الجانب بزاوية ٩٠ درجة •



الصورة ٨ ـ اضاءة علوية .

اضاءة علوية

إذا وضعت لمبة الإضاءة فوق الرأس أو أسفلها فانها تسبب تغييرات درامية . ويمكن مشاهدة هذه التغييرات فى أشد حالاتها إذا كان الضوء أعلى الرأس مباشرة أو أسفله مباشرة .

وفى حالة وجود مصدر الضوء فوق الرأس تتكون ظلال ثقيلة فى محجرى العينين، وأسفل الأنف ، وتحت الذقن. ويمكن لهذا التأثير أن يكون قاسياً ، فبالرغم من أننا نرى الوجه ، إلا أن العينين تظلان محجوبتين ، ولهذا أهميته ، ليس لمجرد أن الممثلين يستخدمون عيونهم إستخداما معبراً فى أدائهم ، بل لأن التقاليد فى هوليوود تفيد بأن تعبير الممثل من خلال عينيه يكشف عن مدى صدق ، أو زيف ، باقى تعبيره عن الشخصية. قد يبتسم الشرير فى وجه ضحيته بأسنان لامعة ، ولكن عينيه القاسيتين اللتين لا تبتسمان يكشفان للمتفرجين عن حقيقة طبيعته الباردة. وما دمنا قد إقتنعنا بأن العينين لهما وظيفة الكشف عن الحقيقة ، فاذا بقيتا فى الظلام سيجد المتفرجون أن الشخصية غير معروفة لهم ، أو أنها تمتنع عن أن توضح نفسها ، وبالتالى يصبح التأثير قاسيا شريراً .



الصورة ٩ ـ اضاءة من أسفل .

اضاءة من أسفل

يقلب هذا الوضع كل توقعات المتفرجين عن الطريقة التى يجب أن يبدو عليها أى وجه.لقد اعتاد المتفرج على أن يرى الضوء وهو يسقط.أما الآن فهو يراه وهو يتسلق صفحة الوجه ببشاعة.لقد أصبحت الذقن وفتحتا الأنف أقوى المساحات إضاءة ، وتلقى عظام الخدين ظلالها إلى أعلى إلى العينين ، وتصبح الجبهة مظلمة.ولأن هذه النتيجة هى عكس المألوف فان هذا يربك المتفرج.وغالبا ما يتم هذا الوضع للإضاءة فى أفلام الرعب ، حيث يحتشد فيها كل أنواع الشياطين والوحوش ومصاصى الدماء.

وضع الضوء الرئيسى العادى

لا يوجد مكان واحد يجب أن يستقر فيه الضوء الرئيسى ، ويمكنه فى الواقع أن يحتل أياً من الأوضاع ، أو أن يتجه من أى مكان بين أى وضعين من الأوضاع

السابق وصفها . فى حالة إضاءة اللقطة القريبة وحيث لا تتضح أى نقطة معينة عن الشخصية أو عن ظروفها ، يمكن أن يستقر الضوء الرئيسى فى أى مكان على قوس بين آلة التصوير ونقطة بزاوية ٤٥ درجة على أى جانب منها . وقد يكون على نفس منسوب الموضوع ، أو أعلى منه قليلا . وهكذا يضاء أحد جانبى الوجه أكثر من الجانب الآخر وقد تكون هناك ظلال على الجانب البعيد عن الضوء فى محجر العين وتسقط من الأنف. وإذا كانت الإضاءة قاسية جداً فقد لا تكون فى صالح الوجه ، أما إذا تم تنعيمها فانها تساعد على تجسيم الوجه وحسن صياغته . إن ضوء الملء هو الذى يعمل على نعومة هذه الظلال القاسية .

ضوء ملء الظلال

إن الإضاءة من وضع واحد وإن كانت درامية الأثر إلا أنها ليست الأمر المعتاد ، حيث تنقصها المهارة والصقل . ويصبح الموضوع أمامها إما مضاء وإما فى الظل . وضوء ملء الظلال fill light هو أول وسيلة لتقديم ضوء متوسط بين الطرفين المتناقضين. واسمه يدل على وظيفته : إن هذا الضوء يملأ الصورة التى أظهرها الضوء الرئيسى . وفى اللقطات القريبة التى وصفناها توا ، يمكن توجيه ضوء الملء إلى جزء آخر من الوجه (الجانب الآخر غالباً) غير الذى أضاءه الضوء الرئيسى . إنه يضىء الوجه بشدة تقل عن شدة الضوء الرئيسى ، وبأشعة أكثر تشتيتاً . وهكذا نجد أن تأثير ضوء الملء يزيد من نعومة الظلال القاسية التى يلقيها الضوء الرئيسى وأن يشكل تضاريس الوجه بمزيج بارع من الضوء والظلام أفضل مما يقدر عليه الضوء الرئيسى وحده بدون مساعدة.

وأبسط توضيح لعمل الضوء الرئيسى وضوء الملء معاً يحدث عندما يسجل طاقم التليفزيون لقاء من أجل برنامج الأخبار أو الأحداث الجارية . وحيث أن عليهم أن يعملوا بسرعة وفى أماكن محددة حيث المطلوب منهم (كما فى حالة مكتب أحد المسئولين مثلا) ألا يسببوا إلا أقل قدر من الإقلاق ، فانهم يكونوا مزودين ببضعة لمبات خفيفة الوزن . ولا يستخدم طاقم الإضاءة ، حتى فى اللقاءات الرسمية نسبياً ، أكثر من ثلاث لمبات ، وغالباً ما يستخدمون لمبتين فقط . وعند استخدام ثلاث لمبات ، توضع اثنتان منها فى مكان واحد لتقوما بعمل الضوء الرئيسى ، وتقوم الثالثة بمهمة الملء . وعندما تتوفر لمبتان متماثلتان فقط ، توضع اللمبة التى ستقوم بمهمة الملء على مسافة أبعد من موضوع التصوير عن مسافة اللمبة الرئيسية ، كما يراعى تنعيم أشعة لمبة الملء . وفى



الصورة ١٠ ـ الاضاءة الرئيسية واضاءة الملء : الرئيسية بزاوية ٤٥ درجة يسار ، والملء من محور آلة التصوير •



الصورة ١١ ـ الاضاءة الرئيسية بزاوية ٣٠ درجة يسار ، واضاءة الملء من محور آلة التصوير •



الصورة ١٢ ـ الاضاءة الرئيسية بزاوية ١٥ درجة يسار ، واضاءة الملء من محور آلة التصوير .



الصورة ١٣ ـ الاضاءة الرئيسية بزاوية ٤٥ درجة يسار ، واضاءة الملء بزاوية ٣٠ درجة يمين .

مثل هذه الحالة يوضع الضوء الرئيسى على زاوية ٤٥ درجة إلى أحد جانبى محور آلة التصوير ، وأعلى قليلا من موضوع التصوير . ويوضع ضوء الملء على نفس الزاوية ولكن فى الجانب الآخر للمحور ، وبحيث يكون أكثر بعداً عن الموضوع . ولهذا الوضع ميزة أن تكون الأضواء بعيدة عن طريق مقدم اللقاء وطاقم التنفيذ وبحيث تسمح لهم بحرية الحركة فى المكان .

وإذا كان هذا التصرف مناسباً للقاءات أخبار التليفزيون والأحداث الجارية ، حيث تنحصر الأهمية فيما يقوله صاحب اللقاء لا فيما تبدو عليه صورته ، فان هذا التصرف يعتبر بدائياً بالنسبة لفن تقديم الفيلم الروائى وما تسبقه من دراسة . هنا لا يكتفى عادة بوضع الضوء الرئيسى وضوء الملء فى مكانين متماثلين كما أوضحنا ، خوفاً من الحصول على ظلين ، وخاصة من الأنف . وإذا كان أحد الضوئين قريباً من آلة التصوير ، يفضل أن يكون الآخر بزاوية واضحة . إذا كان الضوء الرئيسى موضوعاً بزاوية حوالى ٤٥ درجة من آلة التصوير ، وكان ضوء الملء موضوعاً قريباً من آلة التصوير ، فان الظلال تنشأ من الضوء الأول ، وينعمها الضوء الثانى بشكل بهيج . وليس من المعتاد فى تنفيذ الأفلام الروائية أن يوجه أكثر من ضوء واحد لملء الظلال إلى وجه الممثل . ولكى نقلل مثلا من وزن الوجه ولكى نجعله يتلاءم مع رؤية عاطفية معينة ، قد نوجه ضوءاً ثانياً لملء الظلال إلى الجزء الأسفل من الوجه لنخفف الظلال التى تسقط تحت الذقن .

الوضع العادى لثلاثة اضواء

تختلف متطلبات الإضاءة فى حالة التصوير بالألوان عنها فى حالة الأبيض والأسود . قد نكتفى فى حالة الألوان باستخدام ضوء رئيسى وضوء لملء الظلال ، لا أكثر . ويعود السبب إلى أن الألوان توفر للمتفرج نظاماً إضافياً كمرجع أكثر مما توفره أفلام المونوكروم (أى الأبيض والأسود) . يمكن للعين أن تميز درجة من لون عن سواها بسهولة . أما فى حالة أفلام المونوكروم فتتحول بعض الألوان الحقيقية إلى درجات مماثلة من الرمادى أو الأسود على الشاشة . وإذا وقف شخص شعره غامق أمام حائط غامق اللون ، فلن تجد العين ولا الفيلم الملون أى صعوبة فى تمييز الشخص عن الحائط . أما فى حالة أفلام المونوكروم فقد يبدو الشعر مماثلا للخلفية ولن تظهر حدود الرأس بوضوح . ولهذا نجد أنه لا يمكن الاستغناء ، فى حالة التصوير بالأبيض والأسود ،



الصورتان ١٤ ، ١٥ ـ نفس اللقطة القريبة مع توجيه ضوء خاص الى عينى الممثل (الصورة السفلى) وبدونه (الصورة العليا) .



عن الإضاءة الخلفية . وقد نستخدمها أيضاً فى حالة الألوان ، لكى نجعل الممثل يبرز عن الخلفية .

وتقوم الإضاءة الخلفية بهذه المهمة ، كما عرفنا (ص ٣٠) بأن تحيط حافة الضوء بكل الرأس أو بجزء منها . وغالباً ما توضع الإضاءة الخلفية أعلى الممثل ومن خلفه ، لكى تمس مجرد أعلى الرأس . وتأثير ذلك أن تقدم الإضاءة الخلفية أطراف صورة الممثل . ولا توجد أى قيود على أى سينمائى لكى يستغل هذه الوسيلة عن سواها . ففى غيابها تكتسب الصورة بالأبيض والأسود قدراً من التسطيح (أى أن الإحساس بالتجسيم وبالأبعاد الثلاثة فى مظهر الصورة يقل إلى حد كبير) . قد يرى السينمائى أن هذا التأثير لتهدئة الصورة يتفق مع السيناريو الذى يعمل وفقه ، ويختاره عن قصد . قد يتم تطبيقه فى دراما تهتم بالأحوال الاجتماعية للطبقة العاملة ، ولا يريد المخرج عندئذ أن تكتسب بيئة هؤلاء العمال أى تأثير جذاب .

والضوء الرئيسى وضوء الملء والضوء الخلفى هى الأوضاع الثلاثة الأساسية عند تصوير اللقطات القريبة . ويمكن بطبيعة الحال أن يزيد العدد . إن الأسلوب الكلاسيكى فى هوليود لتصوير الوجوه ، مثلا ، يتطلب إضافة ضوء ليظهر فى عينى الممثل . وكان يتم التحايل على هذا باستخدام مصابيح إضاءة صغيرة ، تسمى أحياناً « إنكى دنكى » ، يوجه الواحد منها إلى عينى الممثل من مكان قريب لكى يضيف لمعة من الضوء فى إنسان العين .

وإلى جانب إمكان استخدام أضواء إضافية ، يمكن أيضاً تحريك مكان نفس الأضواء الثلاثة بعيداً عن أماكنها المألوفة بحيث لا يمكن التعرف عليها . وفى « الأفلام السوداء » (ص ٢٢) قد ينتقل الضوء الرئيسى بعيداً وإلى جانب الشخصيات أو حتى إلى خلفهم ، بحيث يعرف عندئذ باسم « الضوء الرافس » kick light ويمكن كوضع بديل أن يستقر الضوء أعلى الرأس أو أن ندع الضوء يسقط على جزء من الوجه . والمعتاد أن يكون ضوء الملء ضعيفاً جداً ، وأن تكون الإضاءة الخلفية إما مختفية أو أن تكون متوهجة إلى حد الإزعاج . إن نماذج إضاءة الأفلام السوداء فى مجموعها تسهم كثيراً فى الكآبة والانقباض والإحساس بالضيق كمظهر لهذه الأفلام .

وأخيراً بالرغم من أننا تكلمنا أغلب الوقت وكأن هناك لمبة واحدة فى كل وضع ، إلا أن الأمر ليس كذلك دائماً . قد يتم تثبيت عدد من الأضواء المماثلة فى حالات معينة فى أحد الأوضاع ، إما لتكثيف أشعة الضوء ولزيادة عرضها ، وإما لمزج أضواء قاسية بأضواء ناعمة . وهذه هى الحال غالباً عندما يكون على الممثل أن يتحرك .

● الحـركة

كنا نناقش الإضاءة وكأن الممثل مثبت فى نقطة واحدة ، ولكن حقيقة السينما هى أنها فن الحركة . فماذا يحدث للأضواء إذا كان الممثل يتحرك فى المكان ؟ غنى عن الذكر أنه سوف ينتقل إلى الظلام ما لم نفعل شيئاً . والطريقتان المختصتان بمعالجة هذه المشكلة منطقيتان بالقدر الكافى . إما أن تتحرك الأضواء مع الممثل ، وإما أن يتحرك الممثل فى مسار محدد يضاء مقدماً بلمبات ثابتة .

لمبات متنقلة

إنها لعملية مرهقة إذا فكرنا فى أن نحرك جميع اللمبات المطلوبة للأوضاع المعقدة التى وصفناها من أجل اللقطات القريبة ، كما أنه يستحيل عملياً أن نحافظ على توجيهها بدقة على ممثل أثناء حركته . ومن حسن الحظ أنه ليس من الضرورى أن نفكر بهـذه الطريقة ، لأن ذهن المتفرج يحتاج إلى معلومات مختلفة عندما يتحرك الممثل . لم يعـد هناك وقت لفحص وجه الممثل بالتفصيل كما كان الأمر عندما كان الممثل فى لقطة قريبة ثابتة ، والآن يريد المتفرج أن يعرف معلومات أخرى عن الحركة نفسها أكثر مما يعرف عن التعبير على وجه الممثل . إن العقل يشغل نفسه الآن بمشاكل أخرى مثل التعرف على ماذا تفعل الشخصية الآن ، ولماذا . ولهذا فالدقة التى تتم بها إضاءة اللقطات الثابتة غير مطلوبة عندما يتحرك الممثلون . وتبعاً لذلك فهناك نظام تقليدى بأن تتم تغطية الممثل أثناء الحركة بمصابيح للإضاءة الغامرة ، يمكن أن يحركها طاقم الإضاءة أثناء حركة آلة التصوير والممثلين . يوفر مثل هذا النظام إضاءة مستمرة ومتعادلة على الممثلين ، وإن كانت هناك تضحية فى تجسيم التفاصيل .

لمبات ثابتة

قد يكون من الأسهل ، وخاصة إذا كانت آلة التصوير نفسها لن تتحرك ، أو إذا كان المنظر سيتم تصويره فى حيز محدود ، أن ندع الممثل يتحرك خلال عدد من الأماكن المضاءة . وتعد الإضاءة بكل دقة فى هذه الأماكن التى سيتوقف عندها الممثل ، وخاصة فى الأماكن التى سيكون فيها الممثل قريباً من آلة التصوير . ويمكن فى الأماكن الأخرى إضاءة خط سيره بمصابيح الإضاءة الغامرة حيث يحتاج إلى إضاءة . لهذه الوسيلة ميزة أن يكون لطاقم الإضاءة أن يختار إما أن يضىء الممثل بمستوى ثابت من الإضاءة أثناء

تحركه ، وإما أن يحركه خلال مناطق مختلفة من حيث الضوء والظلام . وهناك تنويع آخر يمكن تنفيذه إذا جعلنا الممثل مضاء بلمبات ثابتة عندما يتوقف ، وبلمبات متنقلة عندما يتحرك .

● اضاءة المنظر

لدينا الآن معرفة عملية ببعض الأشياء التى يمكن للأضواء أن تفعلها بالممثلين ، ولكن المنظر أو موقع التصوير ما زال فى فوضى مرئية . إن الضوء الذى ينصب على الشخصيات لا يكفى لإنارة ما يحيط بهم ، والممثلون يلقون بظلال متعددة إذا تركنا الأمور على ما هى عليه . ويتبع هذا بالطبع أننا قد تعرفنا على أول وظيفتين لإضاءة المنظر : إضاءة المنظر نفسه ، والتخلص أو التقليل من عدد الظلال التى يلقيها الممثلون . ويتم تحقيق المهمة الثانية باضاءة المساحات التى تقع فيها ظلال غير مرغوب فيها بحيث نصل إلى مستوى يندمج مع بقية المنظر . وإذا ما تمت إضاءة منظر بهذه الطريقة يمكننا أن نرى ما يثبت ذلك فى التألق العام الذى يغمر المنظر وراء الممثلين ، والذى يضيف إحساساً بجاذبية فائقة للمنظر .

وإضاءة منظر ما إذاً، تفعل أكثر من مجرد إغراقه بالأضواء . ولكنها تفعل ذلك أيضا، وعلى السينمائى أن يختار بين مستويات النصوع التى سيستخدمها لكى يكشف عن منظره: هل سيكون متساوى التألق فى كل أجزائه، وهل ستكون إضاءته من نفس طبقة إضاءة الشخصيات أم تختلف عنها . وهنا تتدخل إعتبارات جديدة للتكلفة وللرغبات الفنية فلا يقتصر الأمر على زيادة التكاليف إذ ما أضأنا عدداً أكبر من اللمبات اللازمة لإضاءة الطبقة العالية المطلوبة، بل سوف يحتاج الأمر لمزيد من الإهتمام بالتفاصيل مادام المنظر سيبدو فى وضوح تام . وفى أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات، استغلت شركة إخوان وارنر حيلة بارعة جعلت المناظر تبدو جيدة بالنسبة لنوع الأفلام التى كانوا يصنعونها ، إلى جانب أنها وفرت لهم نقوداً كثيرة ، وبحيث قام عديدون بتقليدهم وقتئذ : كانوا فى أفلامهم الناجحة عن رجال العصابات يتركون المناظر مظلمة حقاً . وكان هذا الإظلام يتفق تماماً مع الروح القائمة لهذه الأفلام ، كما أسهم التوفير فى النفقات فى برنامج ضغط المصاريف ، الذى جعل هذا الأستديو من أكثر الأستديوهات كفاءة فى ذلك الوقت .

أضواء عملية

تسبب الأضواء العملية practical lights بعض الارتباك للطلبة الذين يدرسون عناصر التحليل السينمائى . إنها تلك الأضواء التى تكون جزءاً من المنظر وتبدو أمامنا على الشاشة . وبهذا فهى تختلف عن الإضاءة السينمائية التى سبق أن وصفناها ، والتى يعانى طاقم الإضاءة من محاولة إخفائها عن عدسة التصوير . ومن المغرى أن نفترض أن اللمبة التى نراها أمامنا هى مصدر إضاءة المنظر وهى التى يقع ضوؤها على وجوه الممثلين . إنه إغراء له جاذبيته ، فلكى يعطى طاقم الإضاءة الإيحاء بالواقعية ، عليهم أن يضيئوا المنظر بطريقة تجعل الأضواء العملية تبدو وكأنها المصدر الفعلى للإضاءة . فى الواقع يندر أن تكون هذه هى الحالة . فالأضواء العملية ، بداية ، ليس لديها الطاقة المطلوبة لكى تسجل صورة على الفيلم الخام . هذا إلى جانب أن الضوء الصادر عنها يقع عشوائياً على موضوع التصوير . وإذا فحصنا جيداً أى منظر لاكتشفنا تأثيرات إضاءة لا يمكن أن توفرها الأضواء العملية . والحالة المستثناة من هذا هى نموذج العمل بالتليفزيون عندما يستعين التسجيليون بالتكنولوجيا الحديثة للفيديو فى التصوير داخل المكاتب والمحلات الفعلية . إن معداتهم هنا تستجيب لإضاءة الفلورسنت ، كما أن الظلال غير المتوازنة تعطى الصورة خشونة يتقبلها المتفرجون ويعتبرونها ملائمة للمادة التى تصور فى أماكنها الفعلية .

الأضواء الغامرة والأضواء الكاشفة

لإضاءة المنظر الصناعى داخل الاستديو أو المنظر الداخلى الفعلى فى الموقع نحتاج إلى المصابيح الغامرة للضوء وإلى المصابيح الكشافة على السواء . والمصابيح الغامرة floodlight لها نتاج قوى جداً من الضوء ويمكنها أن تضىء مساحة أوسع مما تضيؤه المصابيح الكشافة . ولذا فهى تستخدم فى إنارة المناظر التى تتطلب إضاءة من طبقة عالية ومتساوية فى التوزيع . أما المصابيح الكشافة spotlight فحيث أنها تلقى شعاعاً أضيق وأكثر كثافة وتركيزاً ، فتكون مفيدة عندما تكون أجزاء معينة من المنظر فى حاجة إلى إبراز . وحيث أنه يمكن تركيز المصابيح الكشافة بدقة عند توجيهها ، فإنها تستخدم فى إضاءة الممثلين فى مثل الأحوال التى سبق أن وصفناها .

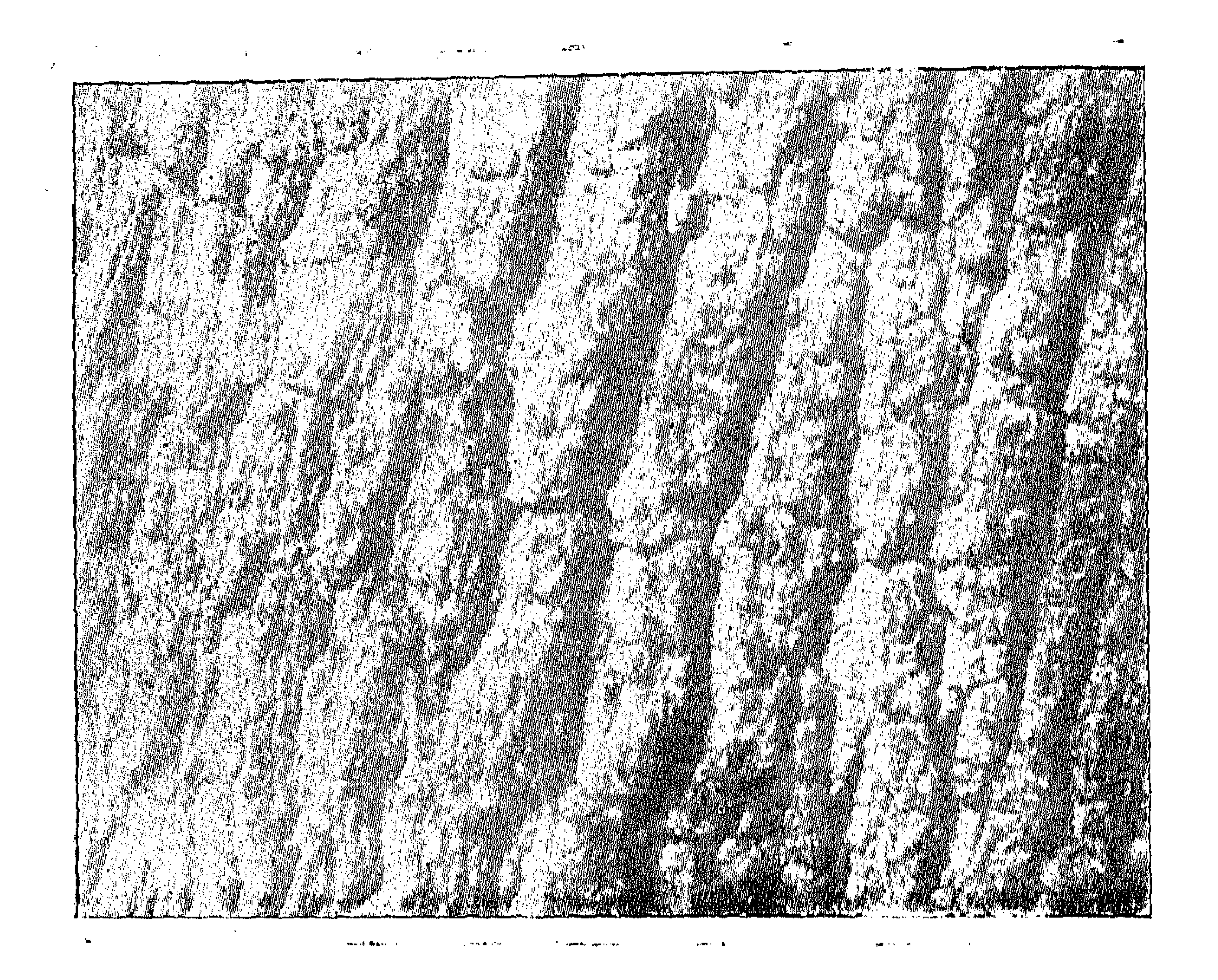


الصورة ١٦ ــ عمق واضح بين المستوى الامامى (فروع الشجرة) والمستوى الخلفى يزيد من وضوحه المستويان المتميزان من الضوء والظلام .

الاضاءة والبعد الثالث

من بين الأشياء التى يمكن تحقيقها باختيار الإضاءة للمنظر ، أنها يمكن أن تضيف أو أن تلغى إحساساً للمتفرج بالعمق « داخل » الشاشة ، أى أنها يمكن أن تقنع المتفرج بأن المنظر الذى يراه على الشاشة ذات البعدين (العرض والارتفاع) ما زال له بعده الثالث (العمق) . ويمكنها على العكس أن تغطى المنظر باضاءة من طبقة عالية تسقط بالتساوى عبر الصورة ومن الأمام ، بحيث تبدو مسطحة نسبياً .

ويمكن توضيح نوع التأثير الذى يمكن الحصول عليه من مثالين قام طاقم الإضاءة فيهما بإضافة الإحساس بالعمق فى الصورة المطلوبة . المثال الأول يطبق أسلوباً من الإضاءة المختارة ، فإذا كانت مساحة من المقدمة مضاءة ومساحة من الخلفية مضاءة أيضاً ، مع ترك جزء من الأرض بينهما فى ظلام نسبى ، فإن عين المتفرج تدرك من خلال ما تراه فكرة العمق بين المساحتين المضاءتين ، أى العمق داخل الشاشة . ويعتمد المثال الثانى على إضاءة المنظر من الجانب مما يساعد على الإحساس بالعمق ، بعكس الإضاءة من الأمام التى تقلل من ذلك الإحساس .



الصورة ١٧ ـ لقطة قريبة لجذع شجرة فى ضوء الشمس المباشر . تبدو القشور أكثر سمكا وعمقا الى اليمين حيث يسقط الضوء عبر الشقوق ، منها الى اليسار حيث يسقط الضوء داخل الشقوق .

الملمس

إن اختيار وضع الأضواء يتأثر أيضاً بالقرارات الخاصة بماهو نوع الملمس texture الذى يجب أن تظهر به الأسطح المختلفة . إن أى سطح يبدو أكثر نعومة عندما يضاء من الأمام ، عنه إذا أضىء من الجنب . وفى حالات معينة قد توضع الأضواء عند طرف سطح معين ، حائط مثلا ، لكى تبرز قوالب الطوب المبنى بها وتزيد من وضوحها . وتعتمد القرارات الخاصة بما إذا كان مثل هذا النوع من التفاصيل مطلوباً ، على نوع الجو العام الذى يريد أن يخلقه السينمائى لكى يتمشى مع الحركة التى يذكرها السيناريو . ولا نريد أن نجعل الأمور تبدو بسيطة إلى حد أن نقول أن مجرد الحصول على ملمس معين يؤدى إلى الحصول على جو عام معين ، إلا أنه يمكننا أن نقول أن السطح الخشن تسهل ملاحظته عن السطح الناعم . ويمكن بناء على هذا أن نقول إن عناية المخرج بملمس الأسطح تمكنه من أن يوجه الالتفات إلى أجزاء معينة من المنظر أكثر من غيرها .

الجو العام أو الروح

من الواضح الآن أن طريقة إنارة المنظر تساعد على تهيئة الجو العام له . كما بدأنا ندرك أن هناك مدى واسع من الاحتمالات يواجهها طاقم الإضاءة . وما على المتفرج الذى نسى ولو للحظة وفرة هذه الاحتمالات ، إلا أن يتذكر ذلك بأن ينظر إلى أى منظر ، ويفكر فى كيف سيكون رد فعله إذا كانت إضاءته قد اختلفت عما هى عليه . إن المنظر الذى يتم تصويره بإضاءة ناصعة قاطعة يبدو مختلفاً وينقل جواً عاماً مختلفاً ، عن نفس المنظر والذى تدور فيه نفس الحركة إذا ما أضيء إضاءة غير متساوية تجمع بين مساحات من الضوء الناصع تفصل بينها مساحات من الظلام . وكلا هاتين الحالتين تختلفان أيضاً عما إذا كان نفس المنظر تغمره إضاءة ناعمة متساوية .

إننا فى واقع حياتنا نتجاوب مع الإضاءة المحيطة بنا (المحبون يخفضون الإضاءة حولهم ، وعندما يحل الليل نرتعب من الممرات المظلمة ...) ، ولكن هناك عادة احتياجات أخرى تشغل اهتمامنا فيما حولنا . أما فى دار العرض السينمائى فان الضوء الساقط على الشاشة والصوت القادم من مكبرات الصوت هما أهم ما يشغل عيوننا وآذاننا . إن وقع أى تغيير فى أسلوب الإضاءة يكون كبيراً ، ولا يلزمنا أن نفكر فيما حدث لكى نتأثر به .

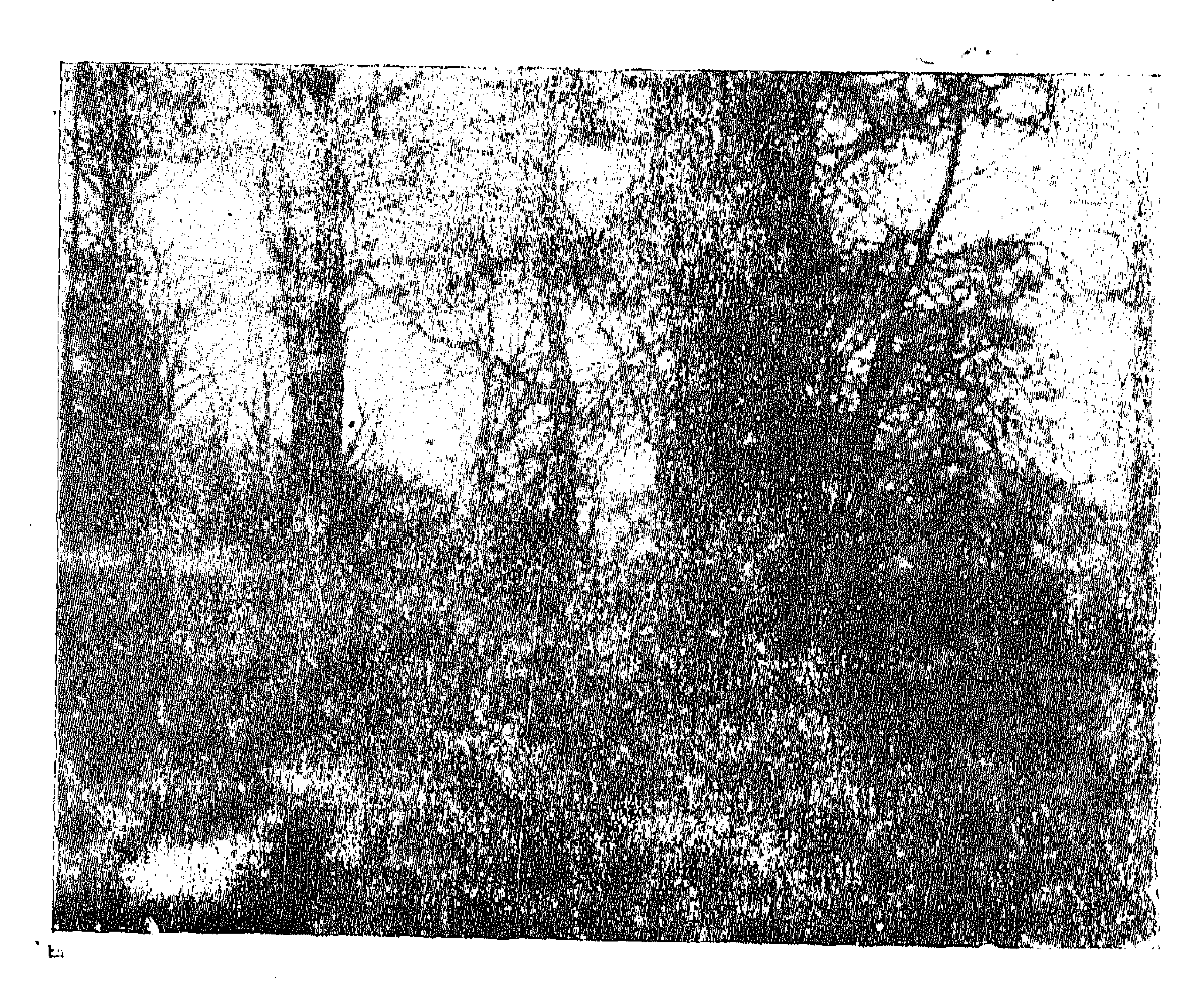
● المناظر الخارجية

كنا حتى الآن ، عندما نصف أى نظام إضاءة لإنارة أى منظر يكون فيه لأفراد طاقم الإضاءة التحكم الكامل، نركز فى واقع الأمر على العمل فى المناظر الداخلية interior وكنا نفترض طوال الوقت أن ضوء النهار لا يصل إلى المنظر . وكلما وقع ضوء على موضوع التصوير كان ذلك لأن أحد الفنيين قد اختار لمبة مناسبة وأدار مفتاحها .

وعندما نبدأ على العكس فى مراعاة تقييم الإضاءة الخارجية ، يبدو لنا وكأن ليس هناك شيء نقوله . إن ضوء النهار هو ضوء النهار ، وما على طاقم التصوير إلا أن يصوروا وفق الضوء المتاح ، وهذا هو كل ما هنالك . أما فى واقع الأمر ، فاذا فحصنا عن قرب كل منظر خارجى لوجدنا أنه ما زال أمام طاقم التصوير والإضاءة قدر لا بأس به من إجراءات التحكم فى الضوء .



الصورتان ١٨ ، ١٩ ـ جو يخلقه مستويان من الاضاءة • نجد هنا أن كمية الضوء التى تمر خلال العدسة قد تغيرت ، ولكن مستوى الاضاءة الساقط على موضوع التصوير لم يتغير •



الوقت أثناء النهار

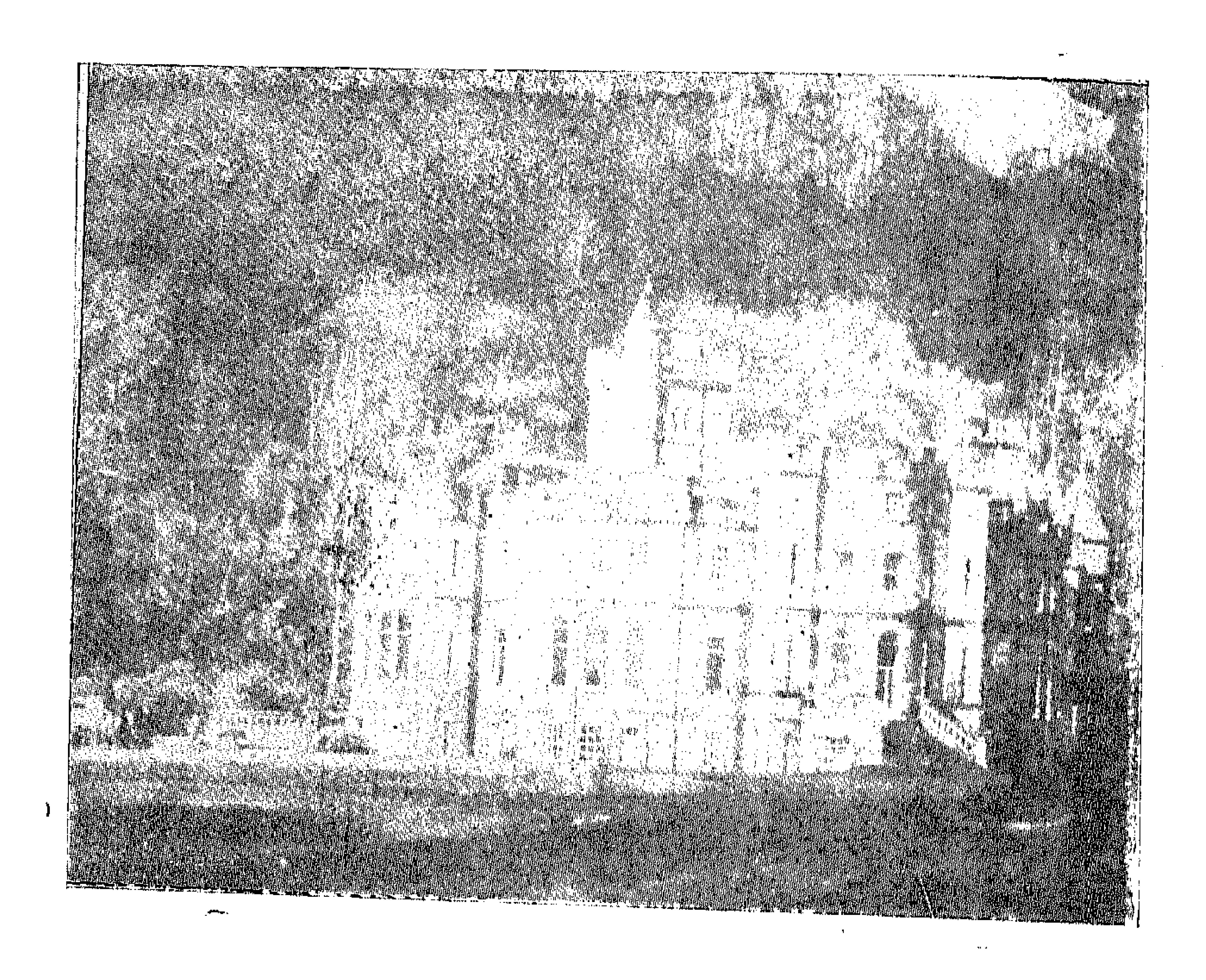
يتغير الضوء الخارجي طوال الوقت . إن اللقطة المصورة فى الصباح الباكر بضوء شاحب مائل تختلف تماماً عن لقطة مصورة فى ضوء ساطع رأسي وقت الظهر . وإذا نسى طاقم الفيلم هذه الحقيقة فانهم سيصنعون فيلماً غريباً حقاً ، فأحد الأمور التى يجب عليهم مراعاتها هو التأكد من أن الإضاءة فى أى لقطة معينة تتمشى مع الإضاءة فى اللقطة التى تليها . ويعنى هذا من الناحية العملية أن المشهد الذى تدور أحداثه فى وقت الظهيرة مثلا يجب أن يتم تصويره فى تلك الفترة من النهار . وكلما تحركت الشمس كلما لزم تأجيل تكملة المشهد إلى وقت مماثل من يوم تال . ونجد من وجهة نظرنا نحن كمتفرجين أن هذا إثبات آخر على أن ما نراه على الشاشة قد تم عن قصد ، وليس مصادفة . ويمكن بطبيعة الحال الحصول على تأثيرات إضاءة رائعة بمجرد التصوير فى ساعات غير متوقعة من النهار ، خاصة إذا كانت ساعات مبكرة أو متأخرة .

حالة الطقس

تؤثر التغييرات الجوية تأثيراً عنيفاً فى الضوء الطبيعى كلما مرت الساعات ، ويمكننا فى حالة الأفلام الروائية أن نثق فى أن طاقم التنفيذ سوف ينتظرون الأحوال الجوية التى تناسبهم قبل أن يصوروا . وحتى فى حالة أى مشهد سينمائى بسيط مألوف مثل مشهد مطاردة ، فانه يثير رد فعل مختلفاً إذا ما تم تصويره فى ضوء النهار الساطع ، عنه إذا تم أثناء هياج عاصفة أو فى ضوء المساء فى حالة ضباب . ففى الحالة الأولى يكون التركيز على العلاقة بين من يقوم بالمطاردة ومن تتم مطاردته . وفى الحالة الثانية ، حالة العاصفة ، قد يتجه المتفرج إلى التفكير فى مدى ضآلة حياة طرفى المطاردة بمقارنتها بعناصر الطبيعة . وفى حالة الضباب قد يتطور المشهد إلى الإحساس بالخروج عن الواقع .

التحكم فى ضوء المناظر الخارجية

يقوم الطاقم المزود بمعدات كافية لتنفيذ فيلم روائى بمهام أكثر من مجرد اختيار الوقت المناسب من اليوم واختيار الطقس الذى يناسب القصة والجو العام لفيلمهم . قد يرغبوا فى تغيير الضوء المتاح بطريق أو بآخر ، وقد يفعلوا ذلك للحصول على واحد من عدد من التأثيرات المطلوبة .



الصورتان ٢٠ ، ٢١ ـ نفس المنظر فى ضوء الشمس وفى يوم غائم • يقل التباين عند اختفاء الضوء المباشر ، وتصبح الاطراف ناعمة •



العواكس

قد تحتاج إلى ضوء إضافى فى وضح النهار ليسقط على موضوع التصوير بواسطة العواكس reflector . واستخدامها الشائع هو إضافة ضوء ملء ضد الطبقة الناصعة من ضوء الشمس المباشر . فبينما نجد أن السحب تشتت ضوء الشمس ، نجد أيضاً أن ضوء الشمس فى الأيام الصافية ينتج ظلالا حادة عميقة يمكن تنعيمها بضوء يصل إلى موضوع التصوير من أحد العواكس .

وهناك حل آخر بديل عندما نجعل العواكس توجه ضوءاً إلى مساحات ، فى مناطق الظل مثلا ، لا يصل إليها ضوء كاف أصلا ، لكى يصبح التصوير ممكناً .

الضوء الصناعى خارج الجدران

كل ما يمكن أن تفعله العواكس ، يمكن للأضواء الصناعية أن تفعله بنفس الكفاءة إن لم يكن أفضل ، وإن كانت بتكلفة أكثر طبعاً . ولهذا فمن الأمور المعتادة أن تجد مصابيح كبيرة للإضاءة الغامرة موجهة إلى الممثلين لتخفيف الظلال على وجوههم . مثل هذه الظلال تبدو على الشاشة أكثر غرابة مما تبدو عليه فى الحياة العادية . وعندما تكون الشخصيات بصفة خاصة ترتدى القبعات (كما فى أفلام رعاة البقر) توجه الأضواء سواء من عواكس أو من مصابيح ، إلى أعلى تحت حافة لباس الرأس ، لكى تملأ الوجوه بأكملها . وإذا كان طاقم التنفيذ يرغبون فى أن يجعلوا الممثلين يبرزون عن البيئة المحيطة بهم فليسلطوا عليهم مصابيح من الإضاءة الغامرة مهما كان الضوء المتاح . ويتبع هذا الأسلوب فى أفلام هوليود ، ليسهم فى زيادة سحر النجوم وفتنتهم . وتأثير الضوء الإضافى على الممثلين (وإن كان أكثر جمهور المتفرجين لا يدركون وجوده) أنه يؤكد وجودهم ويجعلهم يظهرون بمزيد من الحيوية ويبرزون إلى مقدمة الصورة ، أكثر مما فى حالة إذا كانت الإضاءة موزعة بالتساوى أصلا عليهم وعلى بقية المكان .

وإذا توفر لوحدة التنفيذ مصدر كهربائى للإضاءة ، وإن كان هذا يستلزم تدعيماً مالياً كبيراً ، فيمكن أن تمتد هذه الخدمة إلى مكان التصوير جميعه . لم يعد أمراً غير عادى أن تزيد وحدة الإنتاج من جاذبية المنظر الخارجى ، بأن تعزز ضوء الشمس الذى يسقط من خلال أوراق الشجر على رأسى شابين متحابين ، بمصابيح إضافية . وإذا بدا المنظر جميلا بصورة غير طبيعية فان هذا يعود إلى أنه غير طبيعى .

ناشرات الضوء

إذا كان ضوء الشمس ساطعاً ولكنه قاس بشكل غير مريح ، فهناك وسيلة رخيصة نسبياً لتهدئته وتنعيمه من أجل اللقطات القريبة واللقطات الجماعية المتقاربة ، وذلك بجعل الممثلين يؤدون أدوارهم تحت مظلة من قماش الشاش . ويحافظ المصور على ألا يجعلها تظهر داخل الصورة حتى لا يدرك المتفرجون وجودها ، ويعمل القماش على انتشار الضوء diffuse بدلا من تركيزه .

هذه الوسائل تمكن طاقم الفيلم من التأثير فى ضوء النهار المتاح فى الموقع ، ومن تنظيم بعض التأثيرات التى يمكن توفرها فى المناظر داخل الأستديو حيث يمكن التحكم فيها بالكامل . وهكذا نرى للمرة الثانية أن الطريقة التى يقع بها الضوء على موضوع التصوير لا تدل على المصادفة ، بل تدل على التخطيط المعتنى به — تخطيط بدأ مع مرحلة كتابة السيناريو وتمت متابعته إلى مرحلة التصوير .

المشـــاهد الليلية

فكرة التصوير السينمائى للمناظر الخارجية ليلا تبدو كأنها تتعارض مع الاصطلاحات : لا ضوء ، لا صورة . ومع ذلك كثيراً ما تنص السيناريوهات على مثل هذه المشاهد . وهناك طريقتان لكيفية تنفيذها يمكن للمتفرج أن يميز نتائجها بسهولة .

إن الفيلم الخام الذى يزداد فى سرعة حساسيته يجعل الضوء المتاح فى شوارع المدينة المضاءة جيداً كافياً لتسجيل تفاصيل الخلفيات . أما الضوء فى المستوى الأمامى حيث يوجد الممثلون فيحتاج إلى تعزيز . هذه الطريقة تعرف باسم تصوير « ليل من أجل ليل » night - for - night وتستلزم أن نضيء كل تفصيلة واضحة . وفى حالة التصوير فى موقع فعلى قد تتوفر هناك إضاءة كافية من الشوارع والإعلانات بما يكفى لإثارة الاهتمام . ونجد على العكس عند تصوير مناظر الشوارع المشيدة داخل الأستديو ، أن مشهد الليل يحتاج إلى خلق كامل باضاءة كل التفاصيل التى يلزم آلة التصوير أن تسجلها . ويتمتع طاقم التنفيذ بتحكم كامل فى هذه الحالة .

والطريقة البديلة ، وتقل فى تكلفتها عن الأولى ، هى أن نصور « نهار من أجل ليل » day - for-night . ويتم تصوير المنظر فى ضوء النهار ، وغالباً فى ضوء الشمس الساطعة . وبالجمع بين التعريض غير الكافى (وهو تعمد وصول ضوء غير كاف إلى

مستحلب الفيلم الخام بحيث لا تصل الصورة إلى النصوع الكامل) وبين ترشيح الضوء الذى يمر من خلال العدسة ، نحصل على محاكاة مقنعة لليل . وغالباً ما تقدم لنا هذه المعالجة تأثيراً غير واقعى يشبه الأحلام . ويصبح المنظر وكأنه فى ضوء القمر . وتبرز الأشياء بوضوح غير عادى ، ويمكن تمييز كل شىء من المستوى الأمامى إلى الأفق . أما تصوير « ليل من أجل ليل » night - for - night فيقدم لنا صورة مظلمة فى غالبيتها لا يمكن مشاهدة الأفق فيها .

ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن معالجة « ليل من أجل ليل» تناسب الدراما التى تدور فى المدن . إن أفلام العصابات والأفلام البوليسية تعتمد عليها طوال الوقت . إنها تضيف إلى الإحساس بضيق الأماكن وبالكآبة التى تعكسها هذه النوعية من الأفلام . ونجد من ناحية أخرى أن تصوير « نهار من أجل ليل » يتناسب تنفيذه مع حالات المشاهد الريفية ، خاصة تلك المتوفرة فى أفلام الميلودراما أكثر منها فى الأفلام الروائية الواقعية . ونجدها غالباً فى أفلام رعاة البقر ، حيث تضيف عدم الواقعية التى تقدمها إلى الإحساس بأن الحدث عبارة عن طقوس أسطورية عن الخير والشر ، تدور فيما وراء حدود الوقت العادى .

● اللون

يكاد كل من يفضل الألوان على الأبيض والأسود أن يبرر تفضيله بملحوظة أن الألوان « طبيعية » ، بمعنى أن العالم الذى نعيش فيه كله ألوان ، وهذه حقيقة واضحة . إلا أن البيان العكسى أقرب إلى حقيقة أكثر دقة : وهى حقيقة أن اللون فى الفيلم لا يمكن أن يكون طبيعياً ، لأنه لا يمكن أن يقدم لنا نسخة كاملة من العالم الذى يمثله . إنه يفشل لسببين رئيسيين : خصائص الفيلم الخام ، وتأثير النسخة الشفافة المسقطة على الشاشة .

خصائص الفيلم الخام

يجب أن نعترف ، سواء فى حالة الألوان أو فى حالة الأبيض والأسود ، أن ما نراه فى السينما يعتمد على ما يسجله الفيلم الخام . ولا يوجد فيلم خام يسجل الألوان دون درجة ما من التحيز . هناك ثلاثة عوامل يجب أن نلاحظها :

تحيز الألوان

قد يسجل الفيلم الخام لوناً أو لونين أقوى مما يسجل الألوان الأخرى . قد نجد أن اللونين الأزرق والأحمر قد تم تمثيلهما جيداً ، بينما نجد أن اللون الأخضر قد اكتسب مسحة من اللون الأسود .

التباين

كما سبق أن اكتشفنا من قبل (ص ٢٦) تقدم بعض أنواع الفيلم الخام نسبة تباين أعلى من غيرها .

التشبع

يشار إلى قوة اللون أو ضعفه بمدى تشبعه . فبعض أنواع الفيلم الخام ، مثل تلك التى صنعتها مراحل تكنيكولر القديمة ، لها القدرة على إظهار ألوان متشبعة بعمق . بينما بعض أنواع الفيلم الخام الأخرى ، مثل بعض المستحلبات الحديثة ، صنعت لكى تقدم ألواناً رقيقة غير متشبعة .

هذه المتغيرات الثلاثة يمكن التنبؤ بها مقدما ، ولذا يختار المصور والمخرج نوع الفيلم الخام الذى سيعطيهما التأثيرات التى يريدانها . قد يفضل صانع فيلم رعاة البقر أن ينفـذ السيناريو فى تباين شديد وبألوان متشبعة (ويعتبر فيلما « **شين** » ١٩٥٢ ، و «**الباحثون**» عام ١٩٥٦ من الأمثلة النموذجية لهذا) . بينما نجد من ناحية أخرى أنه من الأفضل للفيلم الذى تدور أحداثه فى أعوام الثلاثينات أن يتم تصويره بألوان غير متشبعة لكى نحصل على تأثير الألوان الهـادئة التى كانت موضة ذلك العصر .

تأثير النسخة الشفافة المسقطة على الشاشة

عندما يتم إسقاط صورة على الشاشة يمر ضوء أبيض خلال شريط الفيلم ليتلون حسب المستحلب الشفاف الموجود عليه . هذه العملية وإن كانت بسيطة إلا أنها تجعل الصورة المسقطة تبدو غير طبيعية إلى حد أنها تضىء بلمعان يجعل الألوان كأنها مضيئة فى حد ذاتها . ومثل هذا المنظر لا يعادله فى عالم ما قبل اختراع السينما إلا منظر مرور أشعة الشمس الساطعة خلال نافذة من الزجاج الملون .

هذا الرباط فى الواقع ، والذى يبدو عشوائياً ، بين شكل قديم من الألوان المعينة

وآخر جديد ، يدعونا لأن نفكر في الألوان كما سبق أن أدركناها من قبل، لكي نعرف شيئاً عن الطريقة التي نتمتع بها بالألوان في أيامنا هذه .

● اللون والمتعة

أغلب الألوان المحيطة بنا (ملابسنا وسياراتنا وأثاثنا واكثر من هذا) هي بطبيعة الحال من صنع الإنسان . وهذه الكثافة والحدة في الألوان أمر جديد تماماً في حياتنا . وقبل أن تتاح الصبغات والدهانات الرخيصة والمعمرة على نطاق واسع ، كانت الحياة في أوربا في غالبيتها سمراء كئيبة أمام الجميع إلا الأغنياء جداً منهم . إن إبتهاج الشعراء ، على أختلاف أجيالهم من القرون الوسطى إلى قرننا هذا ، بسخاء الطبيعة وألوانها في فصل الربيع لدليل مباشر على هذه الحقيقة . إن الصبغات الغريبة كانت متاحة ، ولكن بسعر لايقدر عليه إلا الأثرياء . ونتيجة لتلك الكآبة العامة ، كان أي استعراض حافل بالألوان في الطريق العام أو أي نافذة من الزجاج الملون تلفت الأنظار بما فيها من سحر وجاذبية . ويناقش الأديب **الدوس هكسلي** في كتابه «الجنة والجحيم» (١٩٥٦) كيف كانت إستعراضات الأتباع وكيف كانوا يرتدون ملابس ألوانها مبهرجة منمقة ينظمها لهم النبلاء من آن لآخر للرفع من مكانتهم ومنزلتهم . ولم يكن سبب ذلك ثراء هؤلاء النبلاء ورغبتهم في التباهي بهذا الثراء فقط ، بل كان ذلك طلباً لما يحس به الناس من متعة كنتيجة لتوفر هذه الألوان السخية المتشبعة . إن أثر ذلك واضح جداً بحيث أننا نلتفت أولا إلى الأشياء الملونة ثم إلى الأشياء الرمادية بعد ذلك .

ويصل هكسلي إلى أبعد من هذا عندما يوضح أن للألوان خواص سحرية خاصة في أذهان الكثيرين . ويبرهن هكسلي على ذلك بافتتان الإنسان بالصور ذات ألوان القوس قزح الساطعة التي يثيرها في الذهن تناول عقاقير معينة . والآن إن الصور السينمائية بما فيها من صفات مضيئة تقترب إلى حد كبير إلى نقاء الألوان التي نراها في الأحلام والرؤى ، عنها إلى الواقع . إن الجاذبية السحرية التي تتمتع بها ألوان الأفلام تكشف عن نفسها في كثرة مايصف الناس الفيلم بأنه يشبه الحلم . ولاضرورة بطبيعة الحال لأن نناقش أن الفيلم يقود متفرجيه إلى تجربة غامضة سحرية . حتى الأديان فانها لم تستخدم الألوان إلا كمجرد زناد يطلق عنان الفكر

بعيداً عن مشاكل الدنيا ، وكان رجال الدين دائما يدعون للتأمل والتفكير لكى ينتقلوا بأتباعهم إلى ماهو أبعد . إلا أن السينما التجارية بلاشك تفعل أمرين محددين : إنها تسبب متعة للمتفرج وتعتمد عليها . وأستخدام الصفات الخاصة للألوان فى الفيلم له دخل كبير فى ذلك .

● استخدام اللون

التتابع

كما هو الحال مع كل المتغيرات التى يتحكم فيها طاقم التنفيذ (الإضاءة ، التصوير ، الصوت) ، نجد أن العلاقة بين أى لقطة وأخرى إما أن تدعم التتابع واما أن تحطمه . وإذا اختلفت لقطتان متتاليتان من مشهد واحد فى نوعية الألوان فان المتفرجين سيعتقدون إما أن هناك خطأ وإما أنه قد مضى بعض الوقت . ولذا فعلى طاقم التنفيذ إذا شاءوا أن يتدفق تتابع القصة فى نعومة ، أن يحاولوا المحافظة على بقاء نوعية الألوان على ماهى عليه . ونجد من ناحية أخرى أن أى تغيير فى الوقت أو المكان (كأن يحدث تغيير من منظر خارجى إلى منظر داخلى مثلا) يوفر فرصة مناسبة لتغيير توازن الألوان كوسيلة لتأكيد الفرق بين المنظرين .

الجو العام

تؤثر الألوان دائما فى الطريقة التى يتجاوب بها المتفرجون مع مايشاهدونه . ويحدث هذا حتى فى الحالات التى تستخدم فيها الألوان بدون عناية كافية ، كما كان يحدث فى بعض أفلام المرحلة المبكرة للألوان فى الثلاثينات . وكان للألوان وقع دعا صانعى أى فيلم روائى للمحترفين لأن يختاروا لفيلمهم « نظاما للألوان » . وكان هذا يعنى حسن إختيار نوع الفيلم الخام الذى يتصف بالتحيز اللونى المناسب . وكانت أنظمة الألوان تستدعى إعداد المناظر والملابس بحيث تتمكن بعض الألوان من أن تهيمن على حساب ألوان أخرى . وأكثر من هذا ، لم يكن كل « نظام » للألوان يؤثر على الأشياء الموجودة أمام آلة التصوير فقط ، بل كان يؤثر أيضا على معالجة الفيلم من حيث التحيز لبعض الألوان : فكانت الأضواء تغطى برقائق

من الجيلاتين الملون ، وكانت أشعة الضوء التى تنتقل إلى الفيلم الخام يتم تعديلها بوضع مرشحات خاصة أمام عدسة التصوير ، وأهم من هذا كله أن الفيلم الخام نفسه كان يتعرض لإجراءات خاصة أثناء التحميض فى المعمل لتعديل وضبط استجابته للألوان .

وليس من الصعب التعرف على التحيز اللونى لأى فيلم . فاذا كان مكتوبا فلن تخطىء التعرف عليه ، وإذا بدا كأن ليس هناك أى تحيز لونى ، فيمكن تحديد أى الألوان قد اختفت أو تصعب رؤيتها . وأى الألوان تهيمن على الصورة . وهناك وسيلة أخرى لإختبار هذا الأمر تحمل الإسم الرسمى « استبدال الألوان » ويمكن استخدامها فى الحكم على تنظيم كل المؤثرات السينمائية . وتتعرض هذه الوسيلة إلى إحلال بديل محل التأثير الذى نراه ، لكى نختبر مدى تجاوب المتفرج . فاذا كان اللون الأخضر مثلا هو الغالب على الشاشة ، فيمكن أن نتخيل ماذا سيكون عليه التأثير إذا أحللنا اللون الأحمر محل الأخضر . فاذا كانت النتيجة عنيفة متطرفة فان اللون الأخضر يكون له إسهام معين فى معنى الفيلم عند تلك النقطة .

ويقدم لنا فيلما « **اللدغة** » (١٩٧٣) و « **عربات النار** » (١٩٨١) مثالين مناسبين . ويحاول هذان الفيلمان ، مثل عدد آخر من الأفلام الحديثة ، أن يخلقا جوا عاما لفترة معينة ، فتره العشرينات والثلاثينات ، ويستعينان بتأثيرات « نظام الألوان » كإحدى الوسائل لتحقيق هذا . فيهيمن اللون البنى واللون السبيا . كما تظهر ألوان الأصفر الشاحب والأخضر والألوان المخففة من البمبى والأحمر ، ولكننا لا نرى اللون الأزرق إلا إذا ظهرت السماء فى الصورة . ويبدو كل شىء وخاصة فى المناظر الداخلية وكأنه بلون السبيا الفاتح ، ويمكن الحصول على هذا التأثير باستخدام المرشحات ومن خلال مراحل التحميض . وليس من الضرورى أن نفترض أن الحياة فى العشرينات والثلاثينات كانت تبدو هكذا ، وعلى أى حال فغالبية متفرجى السينما أصغر سنا من أن يكونوا قد عاشوا خلالها . إن درجات الألوان المختارة بعناية إلى جانب لون السبيا المخفف تخلق إحساساً مبهماً بذلك العصر ، من خلال ارتباطها بما نذكرة من الصور الفوتوغرافية القديمة المصبوغة بلون السبيا . إنه الإرتباط بالصورة أكثر منه الإرتباط بأحداث تلك الفترة الذى يجعل من صباغة السينمائى للصورة تصرفا ناجحاً فى هذه الحالة .

ويمكننا الآن أن نعود إلى فكرة « إستبدال الألوان » وأن نختبرها بأن نسأل

أنفسنا عما إذا كان المتفرج سيغير من تجاربه مع فيلم « اللدغة » إذا كان اللون الغالب فيه لوناً بارداً مثل الأزرق الثقيل . والإجابة أن ذلك يغير من الأشياء إلى حد كبير . إن الأزرق البارد (وهو درجة لون تهيمن على أغلب الأفلام البوليسية الحزينة فى السنوات الأخيرة) يجعل المتفرجين يشعرون بالإغتراب والبعد عن الأحداث وينقلهم إلى موقف معادى من الذين يقومون بعمليات النصب والخداع فى الفيلم . أما بالنسبة لما تم تنفيذه فان الألوان البنية الدافئة والألوان الحمراء المخففة المنسجمة والألوان الخضراء تخلق جواً عاماً مريحاً يطمئن المتفرجين ويساعدهم على التمتع وعلى التعاطف مع عمليات النصب التى يؤديها المحتالون البارعون ، الذين هم أبطال الفيلم . ومرة أخرى نجد أنفسنا أقرب إلى الحلم منا إلى الواقع .

إن اللون يمكنه على أى حال أن يفعل أكثر من مجرد أن يخلق إحساساً بالدفء أو بالبرودة . لقد أحسن أ . ج . رينرتسون وصف مدى قوته فيما يلى :

« إن التأثيرات العاطفية للون معروفة تماماً . وكل الكائنات الحية لها ارتباطاتها الخاصة مع الألوان . وبينما نجد أن هذه الارتباطات غير موجدة ، نجد أن بعضها يتجمع حول ألوان معينة داخل ثقافة معينة . ففى المجتمعات الغربية مثلا ، نجد أن اللون الأحمر يرتبط بالحياة والدم والقوة والحب والعنف ، بينما يرتبط اللون الأزرق بالبرود والهدوء والشجاعة والأمانة . ويرتبط اللون الأصفر بضوء الشمس والمرح والجبن ، واللون الأخضر بنمو الأشياء والحياة والخصوبة ، واللون الأرجوانى بالنبل والتضحية » .

هذا التداعى والارتباط ، كما أوضحه رينرتسون ، مجرد اقتراح . وعلى الألوان أن تنسجم مع بعضها وتكمل بعضها البعض لتقدم جواً عاماً ، يكون على المخرج من جانبه أن يخلقه بوسائل أخرى غير اللون وحده . وغنى عن الذكر بطبيعة الحال ، أنه يمكن استخدام الألوان لخلق إرتباطات تكون على عكس ما سبق ذكره هنا ، مهما كان الرأى قد استقر عليها من قبل .

● رمزية اللــون

ويمكن للألوان ، إلى جانب إستخداماتها العاطفية والإيحائية ، أن تستخدم بطريقة رمزية أكثر دقة ، وإن كان وقعها العاطفى فى هذه الحالة أمراً خاضعا للاحساس .

نجد فى فيلم « **لا تنظر الآن** » (۱۹۷۲) على سبيل المثال ، أن اللون الأحمر يخلق علاقة مزعجة بين الأحداث التى لا يبدو أن هناك رباطا منطقياً بينها ، تم هذا الارتباط أمام الجمهور باعادة تقديم أشكال مثلثة باللون الأحمر بارزة عما يحيط بها . وكان لهذه الأشكال وقع هائل لأنها كانت تظهر فى لحظات مقلقة ، دون أن يزود الجمهور بأى معلومات عما تعنيه هذه الأشكال ، وكان على المتفرجين أن يحاولوا حل هذا اللغز طوال الفيلم ، إلى أن تم حله فى النهاية . وهكذا تنقل رمزية اللون المتفرج إلى علاقة استفهام نشطة مع ما يراه على الشاشة .

ولا تحتاج رمزية اللون إلى أن تصل إلى هذا المدى من المطالب من المتفرجين . إن فيلم « **الكترا تنزلق باللون الأزرق** » (۱۹۷۳) يشمل بعض أجزاء يؤدى تغيير التحيز اللونى فيها إلى تحطيم أى إحساس بالواقعية . قد يبدأ مشهد ما بألوان زرقاء ، ثم يتحول ببطء إلى ألوان حمراء ، وقد ينعكس الأمر ، وكانت الألوان الحمراء والزرقاء هى درجات الألوان الغالبة على الفيلم . ولم يمنع فشل المتفرج فى حل هذا اللغز من ان يفهم موضوع الفيلم ، إلا أنه يقلل من تذوقه وتقديره له . ان اللونين فى الواقع متعارضان . ودرجات اللون الأزرق تعبر عن الزى الرسمى لرجال الشرطة ، الذين ينتمى إليهم البطل . وهذه الألوان الزرقاء باردة وقاسية بوضوح ، وترتبط هذه الصفات بالسلوك القاسى غير السليم لهؤلاء الرجال . أما اللون الأحمر ، كما نعرف ، فله روابط محددة بفكرة الحياة والحيوية ، وله أيضا على العكس روابط بالدم والموت . ولذا فهو يعبر عن محاولات البطل لتخليص نفسه من عقلية الشرطة الزرقاء ، وليتجه لأن يكون أكثر إنسانية ، وهى محاولة كلفته حياته فى النهاية . فى هذا الفيلم يأخذ اللون دوراً يعتمد على قواه الموحية ، وإن كان له قيمته الرمزية المحددة .

الجزء الثالث

آلة التصوير

آلة التصوير السينمائى هى الآلة التى يتم داخلها تسجيل الصورة المتحركة . وهذه الآلة تؤثر فى تلك الصورة بعدة طرق ، لكل منها نتائجها على الصورة التى يراها المتفرج .

● وضع آلة التصوير

ليس من الصعب معرفة أن آلة التصوير يمكن أن تتخذ وضعاً قريباً أو بعيداً من موضوع التصوير . ويتبع هذا أن وضع آلة التصوير يغير من المعلومات التى تنقلها عن ذلك الموضوع .

وهذه الأوضاع المختلفة لها أسماء ، وإن كانت هذه الأسماء لاتحدد بالضبط مكان آلة التصوير ، إلا أنها تصف علاقة آلة التصوير بالموضوع بالقدر الكافى . وهناك طريقتان للتفكير فى أثر هذه الأوضاع . الطريقة الأولى هى ملاحظة الحجم (وغالبا مايكون حجم الإنسان) نسبياً داخل إطار التصوير . والطريقة الثانية تعتمد على ملاحظة نسبة موضوع التصوير إلى الخلفية داخل إطار الصورة . وسوف نبحث الآن كلا الطريقتين .

اللقطات البعيدة

لقطة بعيدة جدا (ل ٠ ب ٠ ج)

فى هذا النوع من اللقطات تصل آلة التصوير إلى أبعد مسافة يمكن أن تصل إليها من موضوع التصوير ، الذى سيأخذ فى هذه الحالة نسبة صغيرة جداً من إطار الصورة . ويهيمن المكان على الصورة . وتعرف هذه اللقطة أيضا بأسم « اللقطة



الصورة ٢٢ ـ لقطة بعيدة جدا ٠



الصورة ٢٣ ـ لقطة بعيدة ٠



الصورة ٢٤ ـ لقطة بعيدة متوسطة ٠



الصورة ٢٥ ـ لقطة متوسطة قريبة ٠



الصورة ٢٦ ـ لقطة قريبـة ٠



الصورة ٢٧ ـ لقطة قريبة جدا ٠

التأسيسية establishing shot ، لأن لها تاريخاً طويلا فى الإستخـدام لتؤسس أو توضح مكان جزء جديد من الأحداث . وإذا رأى المتفرجون لقطة تأسيسية لقافلة من الفرسان تشق طريقها عبر التلال البعيدة ، فانهم سيعرفون بدون شك نوع الفيلم الذى تستهله هذه اللقطة .

لقطة بعيدة (ل • ب •)

تظل آلة التصوير بعيدة ، ولكن ليست بعيدة جداً . ومازال المكان هو الذى يشغل أغلب المساحة داخل إطار الصورة . ويبدو الممثل الواقف بكامل جسمه داخل الإطار ، بحيث لايقتطع جزءاً من رأسه ولامن قدميه ، وإن كانوا ليسوا بعيدين عن خط الإطار (الطرف الخارجى لحدود الصورة) .

لقطة بعيدة متوسطة (ل • ب • م •)

يقطع خط الإطار الآن جزءاً من موضوع التصوير ، الذى يظل على مسافة متوسطة من آلة التصوير . وفى حالة الممثل الواقف فان خط الإطار السفلى يمر بالساقين ، مستبعداً القدمين والكاحلين من الصورة .

وجميع اللقطات البعيدة ، على اختلاف درجاتها ، توفر أغلب مساحة الصورة للمكان الذى يوجد فيه الممثل أو الأشياء الأخرى . وإذا بقيت الصورة ثابتة فان المتفرج يوجه انتباهه إلى تلك المساحة الأكبر ، وهى المكان . ومالم يفعل الممثل شيئا يفيد شخصيته درامياً بطريقة ما (كأن يتحرك حركة كبيرة أو أن يتكلم) فان المتفرج لن يضيف معلومات جديدة عنه ، فحجمه صغير داخل الإطار وحوله تفاصيل كثيرة . قد يكون جسمه وزيه واضحين ، لا أكثر من هذا ، وقد لايمكن تمييز هذا فى حالة اللقطة البعيدة جداً .

ويتبع هذا أن الفيلم الذى يعتمد بوفرة على اللقطات البعيدة يكون اهتمامه أصلا بالبيئة المحيطة بشخصياته أكثر من اهتمامه بشخصيتهم ، وتكون الظروف الإجتماعية هى محور الإهتمام أكثر من سلوك الفرد . ولهذا نجد أن بعض الأفلام التسجيلية ذات الموضوعات الإجتماعية تميل للاحتفاظ بالناس فى لقطات بعيدة .

اللقطات المتوسطة

لقطة متوسطة (ل • م •)

فى مثل هذه اللقطة نجد أن الموضوع أو الممثل والمكان المحيط به يشغلان مساحات متساوية لكل منها داخل الصورة . ويستبعد حوالى نصف موضوع التصوير من الصورة . نجد فى حالة الممثل الواقف أن خط الإطار السفلى يمر بخصر الممثل .

لقطة متوسطة قريبة (ل • م • ق •)

تقترب آلة التصوير من الموضوع أكثر قليلا . وإن كان الممثل أو الموضوع يغلب على مساحة الصورة ، إلا أننا مازلنا نرى المكان ، وإن كان ذلك بتركيز أقل مما فى حالة اللقطة المتوسطة . ويمر خط الإطار السفلى الآن بصدر الممثل .

فى هذه الأوضاع للقطة المتوسطة ينقسم حيز الصورة بالتساوى بين الممثل والمكان المحيط به . واللقطة المتوسطة هى اللقطة التقليدية لتقديم إثنين من الممثلين (« اللقطة الثنائية ») أو ثلاثة ببعض البراعة («اللقطة الثلاثية») . إنها إذاً لقطة يرتبط بها الفرد بتركيز متساو مع فرد آخر أو مع المكان المحيط به . ويمكننا الآن أن نرى بعض التفاصيل فى وجه الشخصية ، دون أن نحجب المكان عن الأنظار .

والفيلم الذى يقتصر على اللقطات البعيدة والمتوسطة قد ينحصر اهتمامه بالشخصيات كمجرد نماذج ، وليس . كأفراد لهم سماتهم النفسية المتميزة . ويضع هذا الفيلم الشخصيات داخل مجتمعهم يعرضهم بين زملائهم فى البيئة أو الخلفية التى ينتمون إليها . وكان هذا بالضبط هو ماقصده رواد الواقعية الجديدة الإيطالية فى الأربعينات والخمسينات ، يقدمون حياة العمال والفقراء فى المدن الإيطالية التى دمرتها الحرب. وفى فيلم **روبرتو روسيلليني** « **روما مدينة مفتوحة** (١٩٤٦) لا نكاد نرى لقطة قريبة واحدة .

لقطات قريبة

لقطة قريبة (ل • ق •)

تكون آلة التصوير قريبة من الممثل بحيث تحصل منه على لقطة للرأس والكتفين .

وإذا كنا نصور شيئا فانه يشغل أغلب الصورة . وكما يوحى إسم اللقطة فانها تسمح للمتفرجين بأن يفحصوا الموضوع الرئيسى للتصوير بالتفصيل ، ويكاد هذا الموضوع الآن أن يشغل حيز الصورة بأكملها .

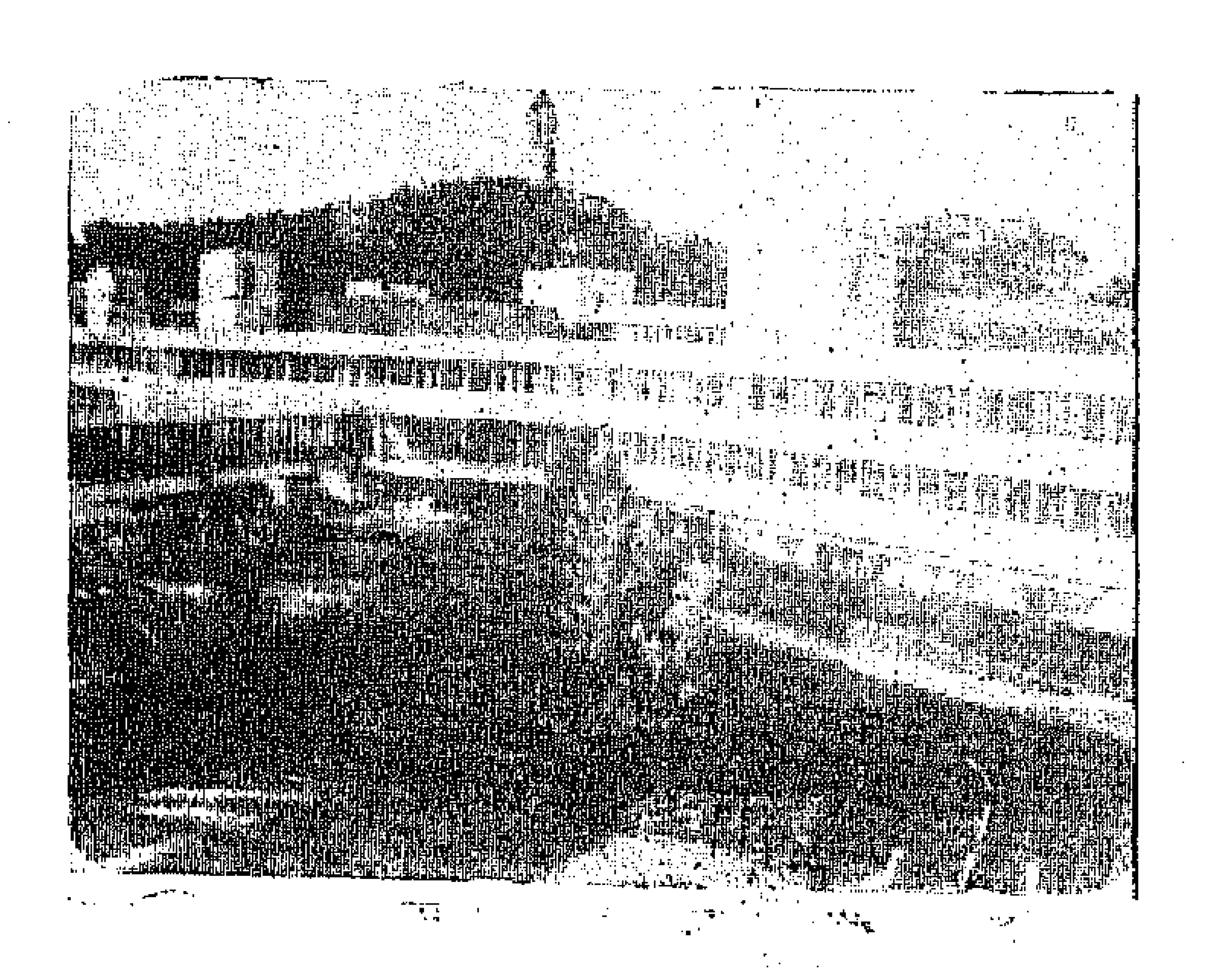
لقطة قريبة جدا (ل • ق • ج •)

فى هذه اللقطة يزداد إقتراب آلة التصوير من الممثل بحيث لايبدو منه سوى جزء من الوجه ، مسجلا بكامل تفاصليه . ولامكان فى الصورة لأى شئ آخر .

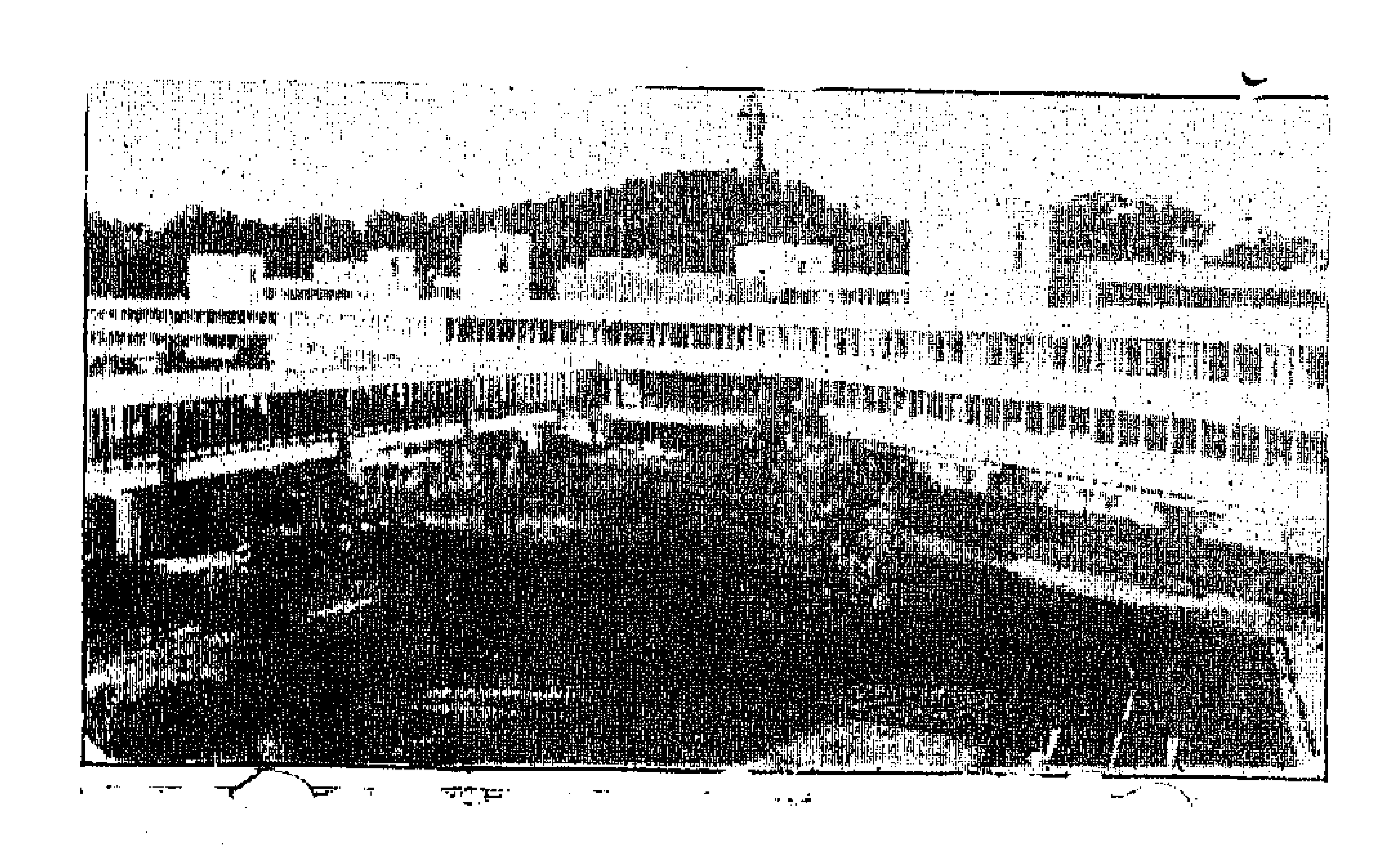
فى اللقطات القريبة نرى الموضوع الرئيسى للتصوير بالتفصيل إلى الحد الذى يكشف عن طبيعته مع استبعاد أى معلومات عن أى شئ آخر . وعندما تبدو اللقطة القريبة على شاشة كبيرة ، فيمكن لعواطف الممثل أن تستحوذ على المتفرجين . قد تنهمر الدمعة مسافة مترين على الخد . وفى اللقطة القريبة جداً تملأ الإبتسامة الشاشة . وهكذا تصلح اللقطات القريبة جيدا لكى تكشف عن الحالة الداخلية للشخصية ، لأن الممثل القدير يستخدم وجهه كوسيلة للتعبير عن أدق إنعكاسات العاطفة . أما فى اللقطات القريبة جداً فيبدو وكأننا قد إنتقلنا داخل رأس الممثل . إن الألفة هنا غير عادية لأننا فى واقع الحياة لانقترب أبداً من أحد إلى هذا الحد إلا محبينا وأفراد عائلتنا .

الشاشة العريضة

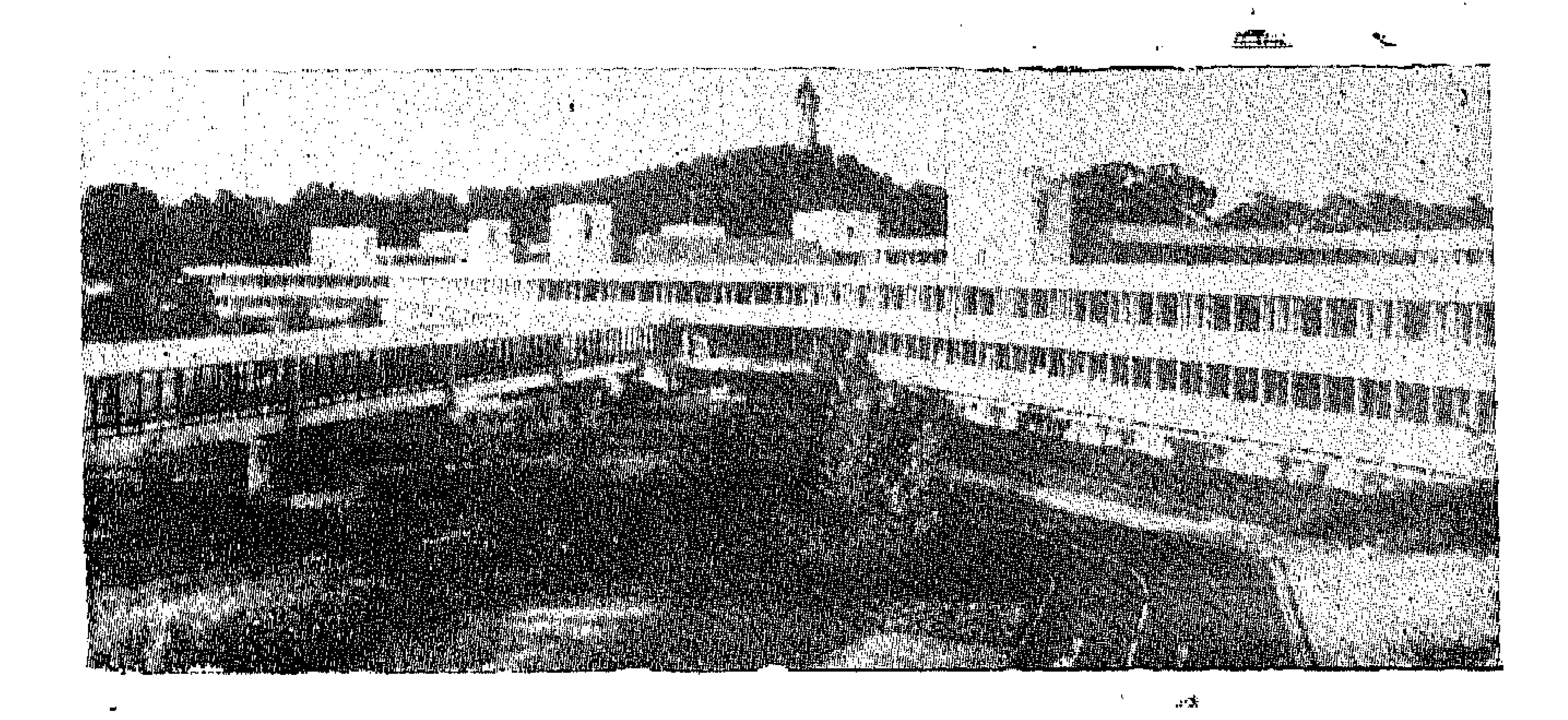
النسب المشار إليها فى الوصف الآتى لأوضاع آلة التصوير المختلفة تصف مايحدث للشاشة القياسية (وهى الشاشة ذات النسبة المساوية لنسبة شاشة التليفزيون) . ولكن الشاشة العريضة تغير من هذه العلاقات فى الحيز ، ويزيد هذا التغيير كلما اقتربت آلة التصوير من موضوع التصوير . وفى حالة نسبة السينما سكوب ، حيث يزيد عرض الشاشة عن ضعفى إرتفاعها ، هناك حيز يسمح بلقطتين قريبتين فى إطار واحد ، كما تسمح اللقطة المتوسطة فى هذه الحالة برؤية المزيد من البيئة المحيطة أكثر مما تسمح به اللقطة البعيدة فى الحالة العادية . وهكذا تسمح أفلام الشاشة العريضة للسينمائى بأن يعرض الممثل بتفاصيله عن قرب ، إما مع شخص أو شخصين آخرين أو مع خلفية كافية . ونرى بالتالى أن هذه النسبة مكنت السينمائى من خلق نوع جديد من العلاقة بين الشخصية والبيئة .



الصورة ٢٨ ـ نسبة الشاشة العادية (الاكاديمى) : نسبة الارتفاع الى العرض ١ : ١ر٣٣



الصورة ٢٩ ـ الشاشة العريضة : نسبة الارتفاع الى العرض ١ : ١ر٨



الصورة ٣٠ ـ سينما سكوب : نسبة الارتفاع الى العرض ١ : ٢ر٢٥ او أكثر .



الصورة ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ـ نرى فى الصور الثلاث زوايا التصوير العادية والعالية والمنخفضة . ولا تكتفى الزاوية العالية أو المنخفضة بأن تجعل احد الشخصين مهيمنا على الآخر ، بل هى ترفع خط الافق أيضا (فى حالة الزاوية العالية) أو تخفضه (فى حالة الزاوية المنخفضة) .

● الزوايا العالية والمنخفضة

لا يلزم لآلة التصوير أن تكون على نفس ارتفاع موضوع التصوير ، بل يمكنها أن تكون أعلى منه أو أوطى . وهناك تقاليد سينمائية تفيد بأن تصوير ممثل من زاوية عالية (أى أن تتجه آلة التصوير إلى أسفل عندما تنظر إليه) يجعل المتفرج يشعر بأنه فى وضع أقوى من الممثل . وبالعكس ، أن اللقطة من زاوية منخفضة تضع الممثل وكأنه فوق المتفرج ، فيؤثر عليه بقوته ونفوذه . ويمتد هذا إلى أن تبدو الشخصية المصورة من زاوية منخفضة أقوى من شخصية أخرى مصورة من زاوية عالية . ونشأت هذه التقاليد المنبعة من بعض أنواع السلوك الإجتماعى . إن تخطيط رئيس العمل مثلا ، بأن يضع مرءوسه فى مقعد منخفض بينما يقف هو ليوجه كلامه إليه ، تخطيط معروف.



الصورة ٣٢ ـ من زاوية تصوير عالية .



الصورة ٣٣ ـ من زاوية تصوير منخفضة .

ومع هذا يمكننا أن نستخدم زوايا التصوير العالية والمنخفضة بطرق لا تمت من قريب أو بعيد لهذا النوع من الإرتباط الطبيعى . كما يمكن أن تنفذ هذه الزوايا من أوضاع مذهلة بعيدة تماماً عن تصرفاتنا اليومية بحيث لا نملك عندما نراها إلا أن نلحظ غرابتها . لقد وجه المخرج **أورسون ويلز** آلة التصوير لتلتقط محتويات حجرة من سقفها ، وفى مناسبة أخرى كاد أن يضع آلة التصوير تحت قدم شخص ضخم جدا وهو يخرج من سيارته . إن مثل هذه الأمثلة تقدم لنا شيئاً جديدا ، وهو أن آلة التصوير مهما كان مكانها تخلق للمشاهد وجهة نظر محددة . وقد تكون وجهة النظر هذه طبيعية وقد تكون خيالية تماماً .

وجهة النظر

قد تقوم آلة التصوير بدور المندوب ، أو الوسيط ، الذى يشاهد المنظر نيابة عنا . ولتنفيذ هذا تأخذنا آلة التصوير لتضعنا فى وجهة نظر معينة . وليست هذه الفكرة بالبساطة التى تبدو عليها ، لأن وجهة النظر هذه قلما تتشابه مع تلك التى يمكن أن يحصل عليها إنسان شاهد نفس المنظر .

وجهة النظر الذاتية

قد تأخذ آلة التصوير أحيانا ، ولجزء صغير من مشهد ، مكان أحد الشخصيات ، وهو ينظر إلى الأحداث من النقطة التى ينظر منها ،أو وهو ينظر إليها من فوق كتفه . هاتان تنويعتان من وسيلة تسمى « وجهة نظر ذاتية » ويصبح للمتفرجين نفس وجهة نظر الشخصية خلال تلك الفترة . وهناك وضع بديل آخر ، عندما تفحص آلة التصوير أفعال أحد الشخصيات وردود أفعاله عن قرب ، بحيث يبدأ المتفرجون فى الإحساس بتجاوبه مع ما يدور حوله . هذه تنويعة أخرى من وجهة النظر الذاتية .

وجهة النظر الموضوعية

لا تستمر الطرق الذاتية فى المشاهدة لأكثر من بضعة لحظات ، بينما توضع آلة التصوير عادة بحيث تقوم بدور موضوعى . وكما سبق أن ذكرنا فان استخدام آلة



الصورة ٣٤ ـ وجهة نظر موضوعية لفتاتين .



الصورة ٣٥ ـ لقطة ذاتية مصورة من وجهة نظر احدى الفتاتين .

التصوير لا يمكن أن يتساوى مع عين الإنسان الموجود فى نفس المكان . ومع ذلك نتحدث عن أن آلة التصوير تخلق وجهة نظر . كيف يمكننا أن نفهم هذا ؟

إحدى الطرق المفيدة لكى نرى كيف تعمل « وجهة النظر الموضوعية » هى أن نفحص أحد نماذجها الشائعة ، والمعروفة باسم « وجهة النظر المتميزة » . وفكرة تمييز وجهة نظر معينة هى أن نزود المتفرج بمعلومات أوفى عن المشهد الذى يدور أمامه أكثر من المعلومات التى يمكنه أن يحصل عليها لو كان قد شهد نفس المشهد فى الحياة الفعلية . إن آلة التصوير تتحرك من مكان إلى آخر ، ومن لقطة إلى أخرى ، لتعرض عليه كل مايلزمه أن يعرف ولكى تجيب على الأسئلة التى تثيرها قصة الفيلم فى هذه اللحظة . ولهذا نجد أن أوضاع آلة التصوير المطلوبة لتوفير وجهة نظر متميزة ، يلزم إختيارها بما يتفق مع الأحداث التى تدور فى السيناريو ، لتعطى المشاهد بصيرة نافذة فى كل هذا . ويشرح هذا النموذج التنظيم الذى تعتمد عليه غالبية الأفلام الروائية التجارية ومسلسلات التليفزيون ، وبالتالى يمكننا فحص هذه الأعمال كنماذج توضيحية . ويمكن مقارنة التأثير الكامل لهذا بما تصل إليه الرواية على يد الراوى الذى يعرف كل شىء والذى يروى لنا صوته القصة ، فهو يعرف متى يكشف لنا عن كل شىء يريد المؤلف الأصلى من القارىء أن يعرفه .

لنفرض أن « ا » يسير إلى « ب » ويتحدث إليه بايجاز ثم يطرحه أرضا بلكمة فى وجهه . يمكن تغطية هذا الحدث فى لقطة بعيدة تعطينا وجهة نظر موضوعية ، لكنها ليست تغطية متميزة . إن وجهة النظر المتميزة توفر للمتفرج الإجابة على عدة أسئلة قد يثيرها الحدث فى ذهنه . إن المتفرج يريد فى هذا المثال أن يكتشف ما الذى كان يدور بذهن « أ » ، وإذا أخذنا لقطة أقرب للشخصين ، ربما بالنظر إلى « ا » من فوق كتف « ب » لحققت رغبة المتفرج . وبعد ذلك قد يريد المتفرج أن يعرف كيف يتجاوب « ب » مع ما قاله « ا »، واللقطة التى ذكرناها توا لن توضح « ب » ، لذا يلزم أن نقطع الحدث إلى لقطة ثالثة ، ربما تكون هى المكملة للقطة الثانية ، ولكننا هنا ننظر إلى « ب » من فوق كتف « ا » .

ومن الممكن أن يمتد هذا النموذج إلى أكثر من هذا ، وسوف نختبر مثالا أطول عندما نفحص أسلوب التقطيع الذى يكمل هذا الأسلوب فى التصوير (ص ١٤٠) . وهناك بطبيعة الحال عدة طرق أخرى لتغطية هذا المشهد وإعطاء المتفرج وجهة نظر متميزة . وقد يفكر البعض (وإن كان تفكيرا غريبا غير مريح) أنه يمكن تنفيذ ذلك من خلال

لقطات قريبة جدا لشفاه كل من الرجلين الغاضبين. وليس هذا هو الحل . إن ما نريد أن نلاحظه أن مشهدا بسيطاً قد تم تقسيمه إلى لقطات وضعت المتفرج فى موقف خاص متميز . وهذا بدوره يمكن المتفرج من أن يختار أجزاء معينة من المعلومات المرئية التى دفعته الأحداث إلى الرغبة فى مشاهدتها . ويتضمن مفهوم وجهة النظر المتميزة طريقة كاملة فى بناء السرد الفيلمى ، إنه لا يصف طريقة معينة لتصوير مشهد (مثل المفهوم الذى يقترح التصوير فى لقطات قريبة فقط) . هناك عدة طرق مختلفة لتقديم وجهات نظر متميزة لأى مشهد معين .

وهكذا نجد أن وجهة نظر آلة التصوير تضع المتفرج فى علاقة معينة مع الأحداث . وأن هذه العلاقة تختلف فى حالة الموضوعية عن حالة الذاتية وهذا يسهل فهمه . وأن وجهات النظر الموضوعية تختلف إحداها عن الأخرى ، ويمكننا أن نتعرف على هذا عندما نقارن نوع وجهة النظر المتميزة التى تخيلناها لمشهدنا الصغير العنيف ، بالموضوعية الثابتة للقطة تأسيسية واحدة يمكن أن يصور خلالها كل الحدث. هذه الإختلافات فى وجهات النظر تؤثر جذريا فيما يراه المتفرج وبالتالى فيما يعرفه ، وفى الطريقة التى يتجاوب بها عاطفياً مع ما يراه وحسب مدى إقترابه من أجزاء معينة من الحدث.

● العدسـات

لقد اعتمدنا فى كلامنا السابق على عدة افتراضات معينة لم نتعرض لها ، فلقد ذكرنا أن آلة التصوير يمكنها أن تنتقل من نقطه إلى أخرى ، كما افترضنا أنها ترى بعين واحدة ما يطابق الرؤية الآدمية . وعلينا الآن أن نراجع معاً هذا الكلام،لأن كلا من عين الإنسان وعدسة آلة التصوير تعمل بطريقة مختلفة تماماً فى واقع الأمر .

إن عين الإنسان تختار بطريقة لا يمكن للعدسة أن تجاريها فيها . تخيل أنك تجلس فى حجرة تتناول الشاى مع أحد أصدقائك . وبينما أنت تأكل قطعة من الحلوى كنت تتحدث إليه ، واستمر الحديث وازداد اهتمامك به ، وتلاحظ فجأة أن صديقك قد أسقط قطعة كبيرة من الحلوى فى لحيته ، وتجد أنه لا يمكنك أن تبعد عينيك عنها . يجب أن يفترض فى هذا المثال البسيط أنك لم تتحرك من مقعدك،وأنه يمكنك دون أن تحرك رأسك ولا عينيك أن تستوعب تماما نصف الحجرة الذى أمامك مستخدما المجال الكامل لرؤياك . ومع ذلك ومن نفس مكانك عندمالفتت نظرك قطعة

الحلوى فان ذهنك يركز تماماً على تلك المساحة الصغيرة من مجال رؤياك لتفحصها بالتفصيل ، وتتجاهل كل ما يقع حولها . ما زال باقى المجال مرئيا لك ، ولكنك لا تبالى به ، أى أنه باحساس معين كأنه غير مرئى لك . هذه القدرة على الرؤية الإنتقائية تنشأ من توجيه العقل للعينين . إن العقل يفحص الآن ذلك الجزء من الصورة التى لفتت انتباهه فقط .

إن آلة التصوير لا تعمل بنفس الطريقة عندما تكون مجهزة بعدسات ذات « بعد بؤرى ثابت » . وإن كانت العدسة « الزوم » يمكنها أن تقلد هذا التأثير ، إلا أنها لا تفعله بنفس الدرجة من الكمال ،وهى حالة خاصة سنتعرض لها فيما بعد.إن العدسات ذات البعد البؤرى الثابت تنقل ببساطة كل ما يدخل فى مجال رؤياها إلى مستحلب الفيلم الخام . وهذا هو أحد الأسباب التى تدعو إلى حسن إختيار مكان آلة التصوير . ولكن هناك أنواعا مختلفة من العدسات ذوات البعد البؤرى الثابت ، ولكل منها خصائصها المحددة التى تغير من الصورة التى تنتجها .

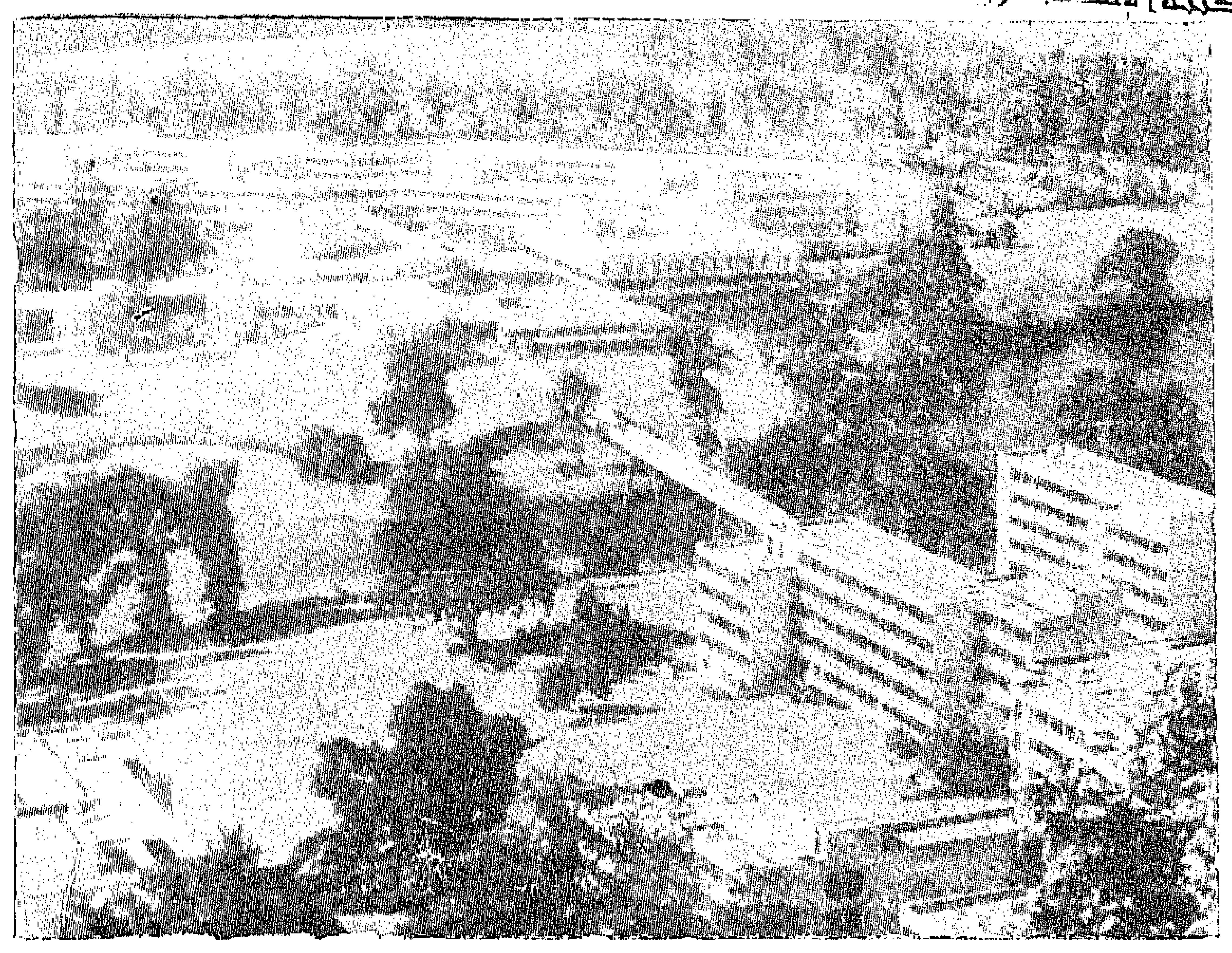
عدسات ذوات بعد بؤرى ثابت

يكفينا من وجهة نظرنا كمحللين للصورة ، أن نعرف أن العدسات ذوات البعد البؤرى الثابت لها زاوية قبول (أى عرض الرؤية) لا تتغير ، كما أن لها « عمق مجال الوضوح » ثابت أيضاً وله خصائصه (أنظر ص ٧٨) . وبصفة عامة هناك ثلاثة أنواع من هذه العدسات .

عدسات عادية

تكاد هذه العدسات أن تكون نسخة مطابقة لعين الإنسان من حيث الرؤية ، بمعنى أن الصورة التى تقدمها لها نفس معدل المنظور الذى تقدمه العين . ويمكننا أن نصف المنظور بأنه التأثير الذى يسببه الإنكماش الظاهرى للاشياء التى تبتعد عن المتفرج . ونجد فى حالة العدسات العادية أن الأشياء تبدو بنفس التناسب فى صغر الحجم كلما بعدت ، كما هو متوقع فى الحياة العادية ، وهذا هو ما يعطى الصورة التى تنتجها العدسة العادية منظوراً يقترب تماما من المنظور الذى إعتدنا عليه بعيوننا المجردة . وهكذا نجد أن إحساسنا بالمسافة داخل الصورة يماثل إحساسنا بالمسافة كما نتوقع أن نحصل عليه لو أننا شاهدنا نفس المنظر بعيوننا المجردة . والمنظور هام جدا للسينمائى





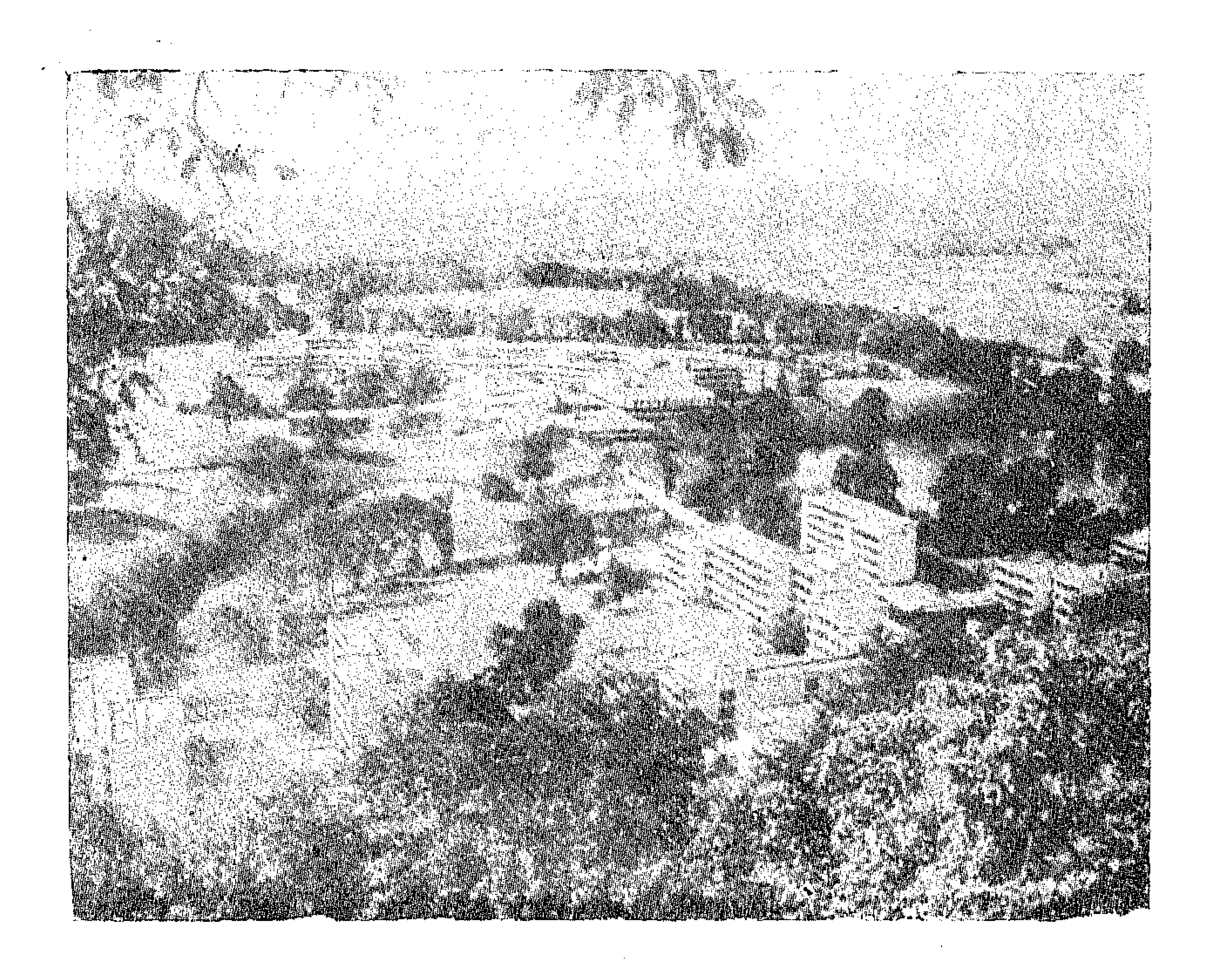
الصورة ٣٦ ـ منظر طبيعى مصور بعدسة عادية .

لأنه أحد الوسائل التى تمكنه من خلق إحساس بالبعد الثالث ، أى بالعمق فى صورة لها بعدان فقط ، هما العرض والإرتفاع .

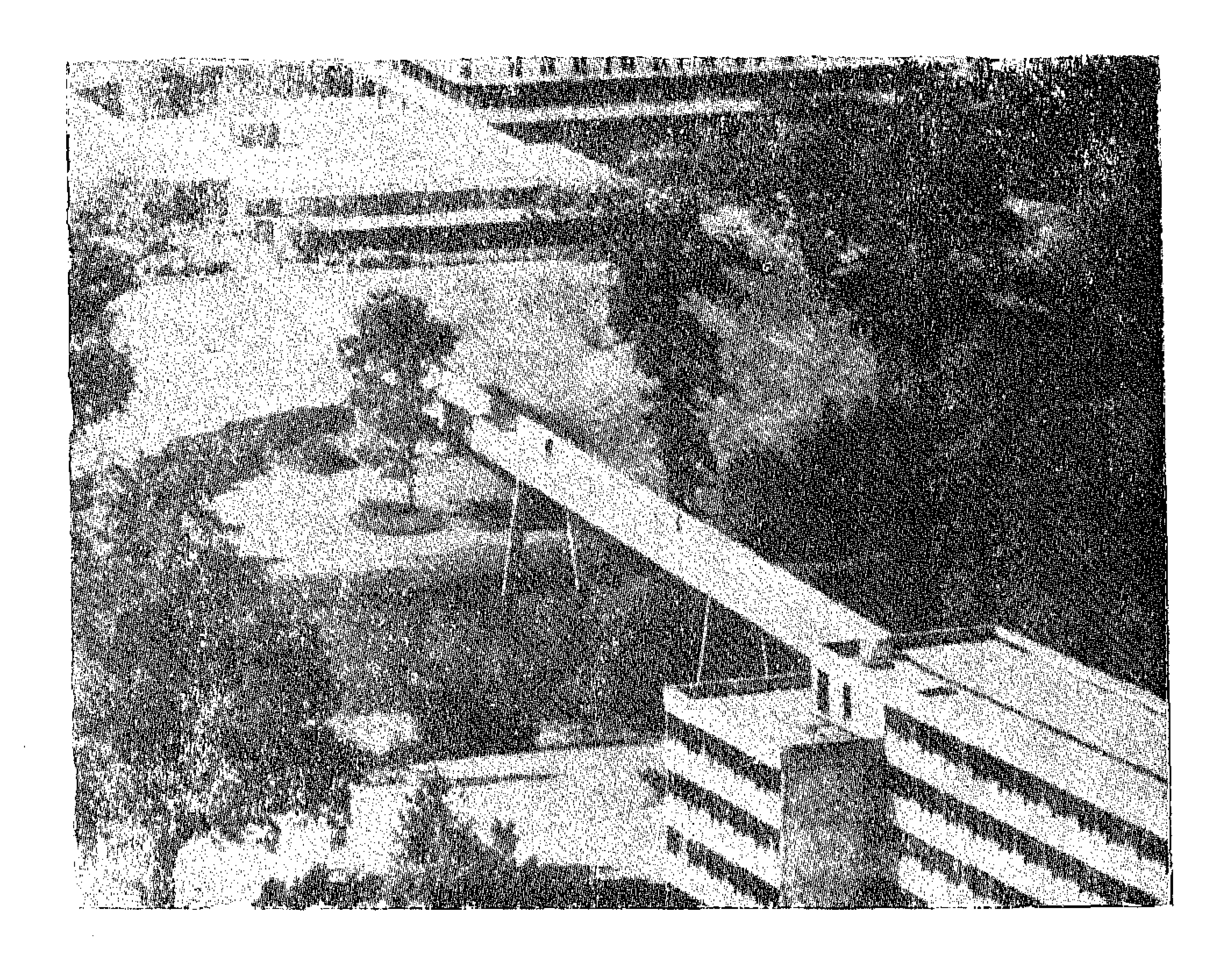
عدسات ذوات زاوية واسعة

كما يتضح من التسمية هذه العدسات لها زاوية قبول أوسع مما لعين الإنسان ، وبالتالى فهى تستوعب منظراً أعرض مما تستوعبه العين فى نظره واحدة . ولهذا نتائجه المثيرة . ويحدث تحريف مثير للاهتمام عندما يظهر المنظر ذو الزاوية الواسعة على الشاشة، لأن الشاشة بطبيعة الحال لا تتغير مساحتها كلما تغيرت العدسة المثبتة فى آلة التصوير.هناك فى الواقع إنضغاط قليل فىالصورة،مما يؤثر علىإدراك المنظور ويبدو أن العدسة ذات الزاوية الواسعة تزيد من عمق المنظور ، بحيث تجعل الأشياء تنكمش بمعدل أسرع بالنسبة للمسافة ، عما يبدو امام العين المجردة .

وإذا نظرت آلة التصوير من فوق كتف أحد الشخصيات إلى شخصية أخرى



الصورة ٣٧ ـ لقطة لنفس المنظر الطبيعي مصورة بعدسة ذات زاوية واسعة من نفس الوضـع ٠



الصورة ٣٨ ـ لقطة لنفس المنظر الطبيعى مصورة بعدسة تليفوتو من نفس الوضع ٠

فان المسافة بينهما فى العمق تقاس من حكمنا على حجمهما النسبى . إن العدسة ذات الزاوية الواسعة تجعل الشخص الأقرب يبدو أضخم مما يبدو للعين، وتجعل الشخص الأبعد يبدو أصغر. وعندما ترى العين هذه الصورة المحرفة على الشاشة فانها تكيف المنظور حسب المعدل الذى تعرفه من خبرتها اليومية . وبالتالى فهى تترجم الصورة التى تقدمها العدسة ذات الزاوية الواسعة على أنها تعرض عمقاً أكبر من الواقع . وفى مثالنا يرى المتفرج الشخصين بعيدين عن بعضهما أكثر مما هما فى الواقع . إن العدسة ذات الزاوية الواسعة تزيد من العمق الظاهرى .

وهناك عدد من الطرق يمكن بها الإستفادة من تحريف هذه العدسة ، علماً بأنه كلما زاد إتساع الزاوية كلما أصبح التحريف شديدا . والزاوية الواسعة للقبول تجعل هذه العدسة مفيدة للتصوير فى المواقع الفعلية الضيقة . إن العدسة العادية يمكنها أن تسجل مجرد جزء من حجرة صغيرة ، بينما العدسة الواسعة قد تغطى أغلبها . ويمكن استغلال هذا المبدأ بالعكس ، أى أن المناظر السينمائية يمكن إنشائها بمقاسات أصغر (مما يوفر التكاليف) عما ستبدو عليه على الشاشة. إن العدسة الواسعة تستعيد أبعادها المفروضة .

إن الإستخدام الخلاق للعدسة ذات الزاوية الواسعة غالباً ما يستغل تحريفها للعمق . فاذا كان السيناريو يتعرض مثلا لشخصيات معادية لبعضها البعض يمكن التعبير مرئياً عن المسافة العاطفية التى تفصل بينهم باستخدام العدسة الواسعة. إن المخرج يستخدمها ليفصل بين الشخصيات مرئيا ، وتدل المسافة التى نراها بين الشخصيات على الشاشة على الفجوة العاطفية بينهم . لقد حولت أفلام لا حصر لها هذا المجاز إلى تقليد ثابت ، كان من أشهرها فيلم **أورسون ويلز « المواطن كين »** (١٩٤١) .

والزيادة فى العمق الظاهرى الذى تخلقه هذه العدسة تغير من إدراكنا بسرعة الناس أو الأشياء التى تتحرك بين آلة التصوير وخط الأفق . وإذا كانت آلة التصوير المزودة بعدسة عادية موضوعة بحيث تنظر إلى شريط من قضبان السكك الحديدية يمتد إليها طوله كيلو متر، فان القطار الذى يتحرك تجاه آلة التصوير سيبدو فى سرعته الحقيقية ١٠٠ كيلو فى الساعة مثلا . والآن إذا تخيلنا نفس اللقطة مصورة بعدسة ذات زاوية واسعة فان القضبان نفسها ستبدو كأن طولها كيلو متران. وبالرغم من أن القطار يقطع نفس المسافة فى نفس المدة (وبالتالى بنفس السرعة) ، إلا أن المسافة تبدو كأنها الضعف ، ويترتب على هذا أن تبدو سرعة القطار وكأنها الضعف . هذا التحريف يرحب به السينمائيون الذين يريدون زيادة السرعة عما هى عليه . ويمكن لهذا التحريف أن يكون له نفس

الأثر الدرامى فى المناظر الداخلية أيضاً ، عندما يتمكن شخص على مسافة ظاهرية كبيرة من أن يعبر الحجرة تجاهنا ليقترب من شخص آخر فى مقدمة الصورة بسرعة غير متوقعة ، بينما هو يسير تجاهه فى الواقع بالسرعة العادية .

عدسات ذوات زاوية ضيقة (تليفوتو)

ليس من الصعب أن نتخيل فى هذه المرحلة أن تحريف عدسة التليفوتو هو عكس تحريف العدسة ذات الزاوية الواسعة . وعدسة التليفوتو أو ذات البعد البؤرى الطويل لها زاوية قبول أضيق من عين الإنسان . والعدسات ذات البعد البؤرى الطويل جدا لها زاوية قبول ضيقة جدا . ولا يمكن تفادى حدوث تحريفات معينة فى الصورة عندما نراها على نفس الشاشة . يمكننا أن نلاحظ نوعاً من المط فى الصورة ، وما هو أهم أن هناك تصغير للمسافات . إن الخاصية الأساسية لعدسات التليفوتو أنها تبدو وكأنها سطحت المنظور ، وأنها تجعل الأشياء التى تبتعد عنا تبدو وكأن حجمها يقل بمعدل أقل من المعدل الذى تلحظه العين العادية . وفى حالة استخدام عدسة التليفوتو فى لقطة قريبة أو بورتريه فان هذا التأثير يجعل الوجه يبدو أكثر بدانة عن الواقع .

ولعدسة التليفوتو إستخدامات مألوفة سهلة التفسير . إنها نموذجية فى الحصول على اللقطات القريبة للأشخاص والأشياء البعيدة عنا ، كما يستخدمها الذين يتابعون الحيوانات عن بعد ومصورو الحوادث السينمائية واخبار الرياضة لنفس السبب . ولقد شجعت هذه الإستخدامات على تطوير تقليد جديد فى أفلام المطاردات ، حيث نستخدم عدسة التليفوتو للحصول على لقطة قريبة للشخصية البعيدة عنا . هذه الوسيلة تنقل إلى المتفرج الإحساس بالتجسس على هذه الشخصية . ويوضح هذا المثال انه بينما نجد إن العدسة ذات الزاوية الواسعة لن تصور الشخصية وحدها بل تصور جزءاً كبيراً مما يحيط به أيضا ، نجد إن عدسة التليفوتو لن تستبعد فقط ما يحيط به بل تستبعد كل ما عدا الوجه والكتفين . إنها عدسة إنتقائية تصور ما تختاره فقط .

وهى تؤثر أيضا على إدراك السرعة للأشياء التى تتحرك فى إتجاه آلة التصوير . إن شريط السكك الحديدية الذى ذكرناه من قبل يبدو الآن أقصر مما هو فى الواقع ، إن الكيلومتر يبدو كأنه نصف كيلو . والقطار الذى يتحرك بنفس السرعة يبدو الآن وكأنه يتحرك بنصف سرعته . وهكذا بمجرد تغيير العدسات دفعنا بالقطار ليتحرك بسرعة

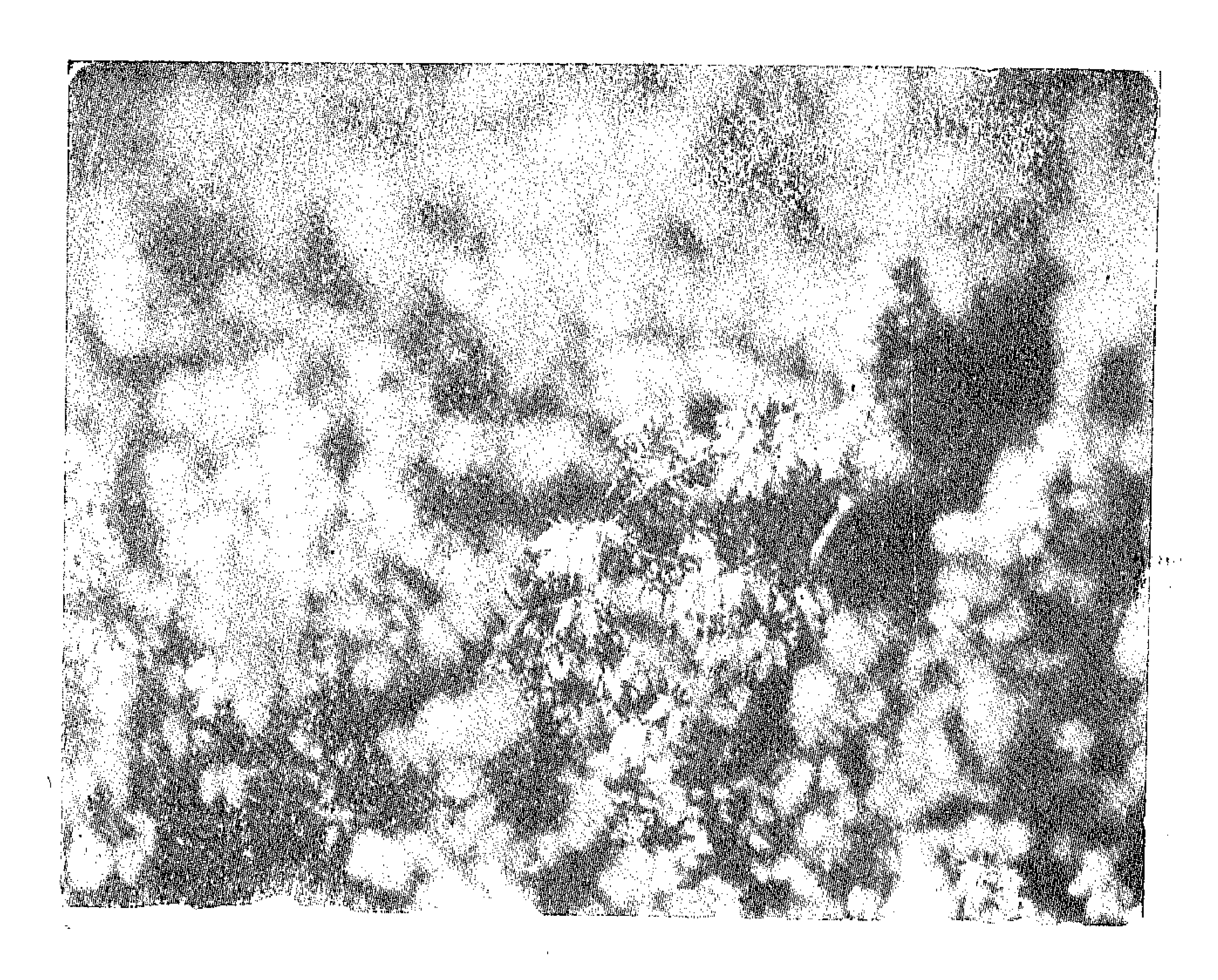
٢٠٠ كيلو متر فى الساعة، ثم ابطأنا سرعته الآن ليتحرك بسرعة ٥٠ كيلو متر فى الساعة. هذه طريقة مفيدة لتوضيح كيف يمكن للسينما أن تحرف الواقع بصورة فعالة.

التركيز البؤرى

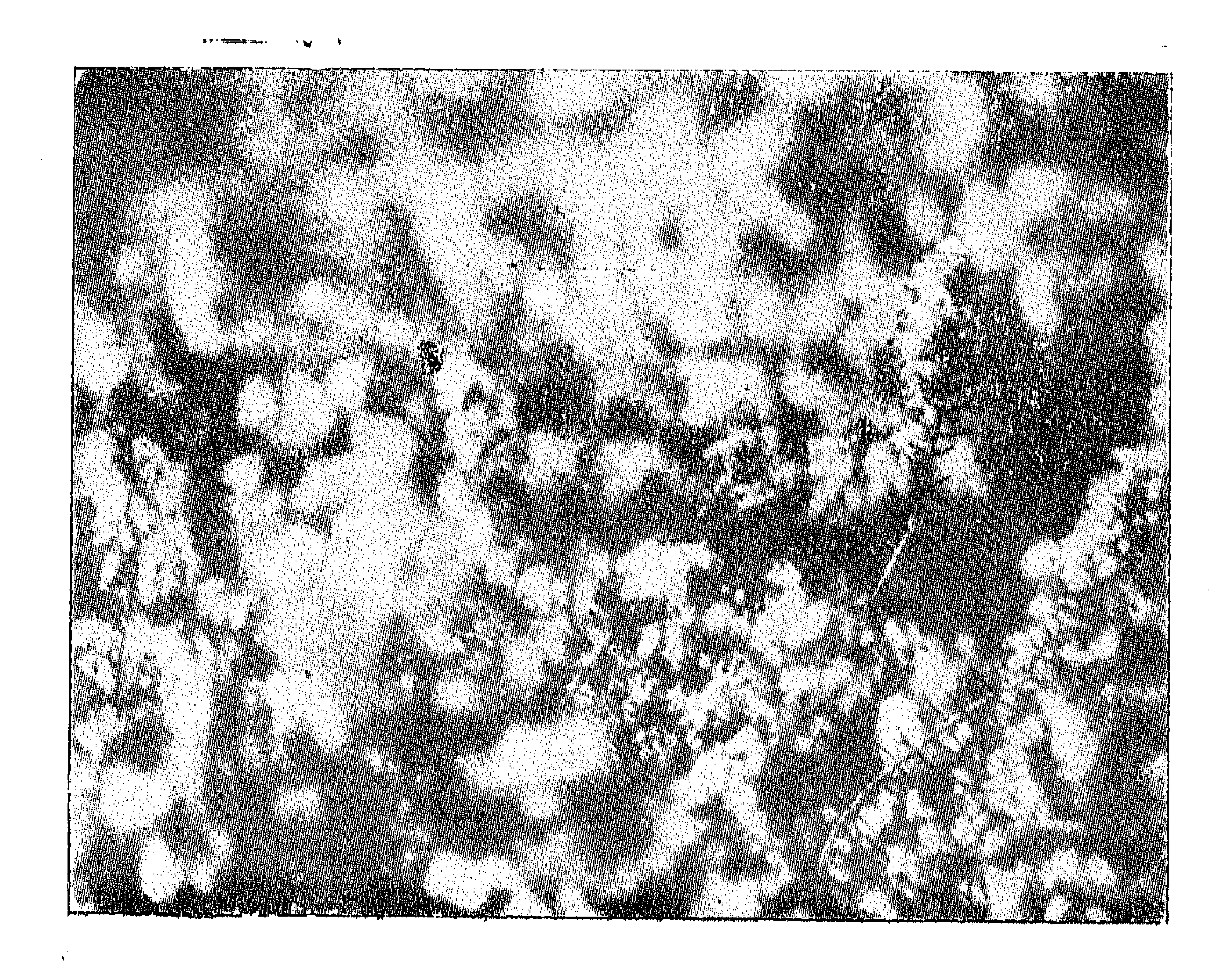
للعدسات صفة هامة أخرى فى تغيير قدرتها على التركيز البؤرى focus حسب الإختيار. ويعنى هذا أن السينمائى يختار فى أغلب الحالات المدى الذى يضبط عليه التركيز البؤرى، بحيث تبدو بعض الأشياء داخل الصورة حادة الوضوح، ويكون البعض الآخر ضبابى الوضوح وهذا الأمر يهم المتفرج، لأن من الأسهل عليه أن يحصل على المعلومات مما يراه بوضوح عن مما عليه أن يخمن لكى يتعرف عليه. وبالتالى فنحن نتجه بأنظارنا أولا إلى ما هو واضح، ثم إلى الأجزاء الموجودة خارج الوضوح البؤرى. وبمعرفة هذا يمكن للمخرج أن يتحكم فى توجيه إنتباهنا، بأن يجعلنا ننظر مثلا إلى شخص حاد الوضوح يقف أمام خلفية غير واضحة، لا تشتت إنتباهنا لهذا السبب. وإذا كان هناك شخصان داخل الصورة، فيمكن للسينمائى أن يوجه عيوننا إلى أحدهما بأن يجعله داخل الوضوح البؤرى وبأن يجعل الآخر خارج الوضوح. وإذا أراد أن يحول انتباهنا مع تطور المشهد فيمكنه أن يعيد ضبط التركيز البؤرى بحيث يخرج الشخص الأول من الوضوح ويدخل الثانى فى الوضوح الحاد. وهكذا إذا راقبنا الطريقة التى يتم بها ضبط التركيز البؤرى أثناء اللقطة فاننا نحصل على دلالة أخرى لكيف يوجه السينمائى أنظارنا عن قصد.

عمق مجال الوضوح

عندما يتم ضبط التركيز البؤرى لعدسة ما على شيء فاننا غالباً ما نلاحظ أن هناك أشياء أخرى واضحة بشكل مقبول. ولتوضيح هذا نعود إلى قضبان السكك الحديدية. إذا كانت آلة التصوير موجهة إلى القضبان وتركيزها البؤرى مضبوط، فى اللقطة البعيدة، على عمود إشارة ضوئية مثلا، فاننا سنلاحظ أولا أن كل ما يقع على نفس المسافة من آلة التصوير (أى المستوى البؤرى) يتساوى فى حدة الوضوح. أما إذا نظرنا إلى العوارض (الفلنكات) تحت القضبان فسنلاحظ أن عدداً منها فقط أمام



الصورتان ٣٩ ، ٤٠ ـ يختار التركيز البؤرى مساحات محدودة من الصورة لتلفت انتباهنا • نجد أن تغيير التركيز البؤرى يوجه انتباهنا الى مساحات اخرى •



الإشارة الضوئية وعدداً خلفها يبدو واضحاً قبل أن نصل إلى النقطة التى يقل فيها الوضوح تدريجيا . هذه المنطقة من الوضوح المقبول قبل وبعد المستوى البؤرى المضبوط تعرف باسم « عمق مجال الوضوح » depth of field داخل الصورة . ويتغير مدى عمق هذا المجال تبعاً لعدد من العوامل .

المسافة

كلما كان مستوى الضبط البؤرى قريباً من العدسة ، كلما قل عمق مجال الوضوح . وفى مثالنا للقطة البعيدة نجد أن عمود الإشارة الضوئية يقع فى مجال وضوح له عمق مقبول ، أما إذا أردنا تصوير لقطة قريبة لطفل نصوره بنفس العدسة فان مجال الوضوح سيكون عمقه ضحلا تماماً ، بحيث يكون من الصعب المحافظة على وجود الأنف والأذن داخل مجال الوضوح فى نفس الوقت .

كفاءة العدسة

كلما زاد الضوء الساقط على موضوع التصوير ، كلما ضيقنا فتحة الحدقة فى العدسة التى ستمر منها الأشعة ، لتصحيح التعريض . هذه أمور فنية ، ويكفينا هنا أن نعرف أنه كلما زاد الضوء الذى يمكن أن يوجهه طاقم التنفيذ إلى موضوع التصوير ، كلما زادت كفاءة العدسة فى عملها ، وكلما زاد عمق مجال الوضوح . ويتبع هذا أن التصوير الداخلى بمجال وضوح عميق باهظ التكاليف ، لأنه يتطلب المزيد من الإضاءة لكى نحصل من العدسة على أفضل ما عندها .

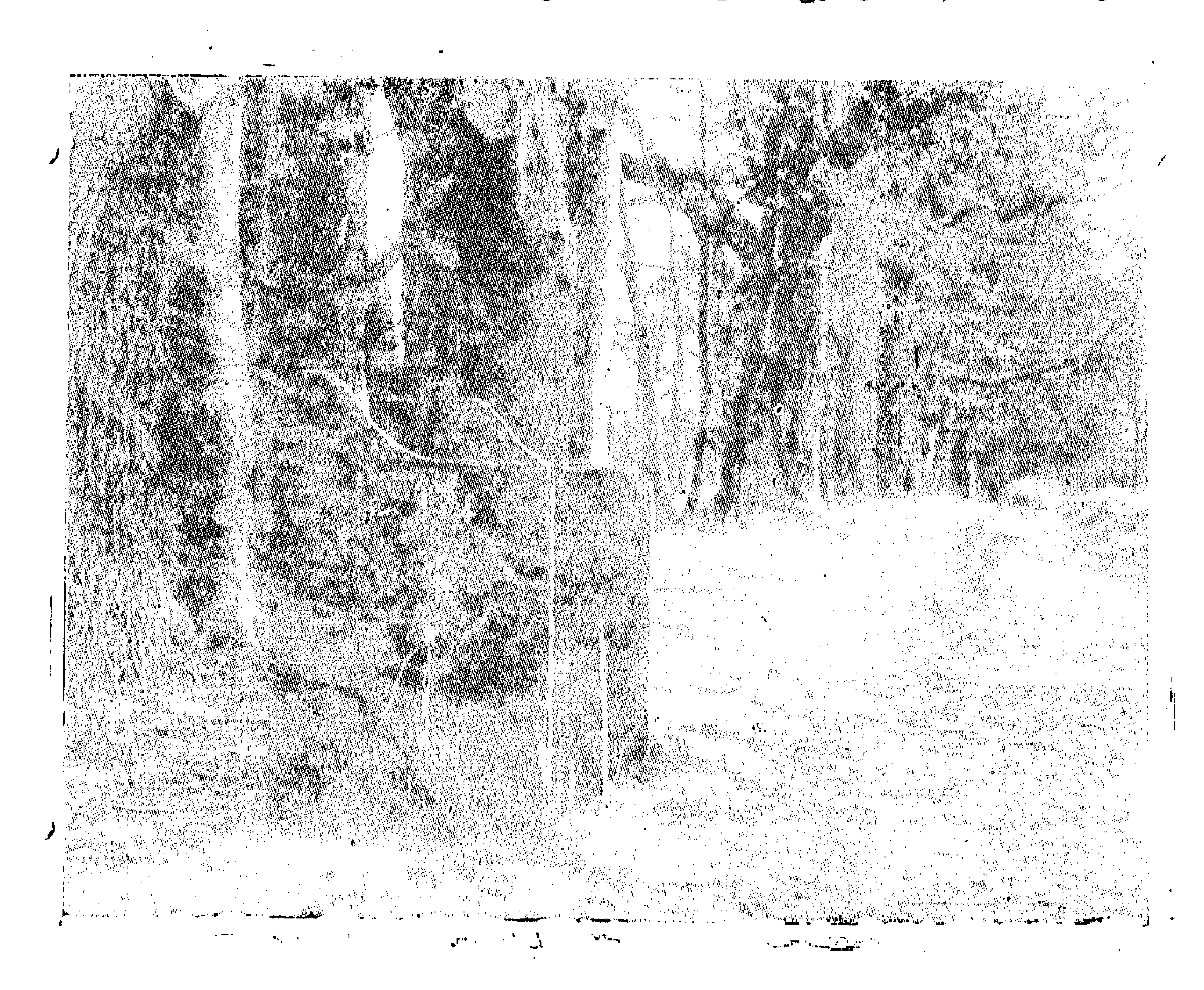
البعد البؤرى للعدسة

إن أهم عامل فى التحكم فى عمق مجال الوضوح ، فى حدود ما يلاحظه المتفرج ، هو نوع العدسة المختارة . إن العدسة ذات الزاوية الواسعة تقدم أكبر عمق فى مجال الوضوح بفارق كبير عن سواها ، بينما نجد أن عدسة التليفوتو هى أقلها عمقا . وهذه الخاصة واضحة تماماً بحيث لا يختار السينمائى إحدى هذه العدسات إلا وهو مدرك لهذه الخاصة .

ومجال الوضوح العميق جداً الذى توفره العدسة ذات الزاوية الواسعة يجعلها عملية تماماً فى كثير من الظروف ، حيث يكون كل شىء داخل إطار الصورة ، من الأشياء القريبة جداً من آلة التصوير إلى الأفق ، داخل الوضوح البؤرى . ونكرر هنا أنه



الصورة ٤١ ـ مجال الوضوح ضحل فى هذه الصورة .



الصورة ٤٢ ـ مجال الوضوح عميق فى هذه الصورة . وبينما نجد أن مستوى الوضوح البؤرى مازال مضبوطا على مسافة المقعد الحجرى ، فان مجال الوضوح يمتد الى مسافة طويلة فى عمق الطريق .

تمكننا أن ننظر إلى كل ما هو واضح ، وبناء على هذا إذا إهتم المخرج بتدبير صوره بعناية فان المتفرجين سوف يربطون بين كل أجزائها . وإذا عدنا مرة أخرى إلى لقطة قضبان السكك الحديدية ، نجد طفلا قريبا منا يجلس على القضبان ، وفى منتصف المسافة عمود إشارة ضوئية تسمح بالمرور ، وفى أقصى المسافة قطاراً يقترب . وما دامت هذه اللقطة قد صورت بعدسة ذات زاوية واسعة ، فكل ما فيها داخل الوضوح البؤرى ، والمتفرجون يربطون بين كل ما يرونه ، ويحسون باحساس بغيض (ويزيد من سوء الموقف السرعة المتزايدة للقطار كما تحرفها العدسة) بأن حادثا فظيعاً سوف يحدث . أما ضحالة مجال الوضوح التى تنتج عن عدسة التليفوتو فانها تجعل كل ما هو ليس فى المستوى البؤرى أو قريباً جداً منه ، خارج الوضوح تماماً . وإذا عدنا للقطة القضبان لوجدنا أن اللقطة البعيدة المصورة بعدسة ذات بعد بؤرى طويل لن يظهر فيها بوضوح إلا مقدمة القطار . وإذا كان عمود الإشارة ما زال داخل إطار الصورة فانه سيكون خارج الوضوح البؤرى ، وإذا كان الطفل داخل حدود اللقطة فسيكون ضباب الوضوح إلى حد كبير بحيث لا يمكن التعرف عليه . ومثل هذه اللقطة تقلل من سرعة القطار بطبيعة الحال ، ولكن يمكن أن يكون لها تأثيرها كوسيلة تقترح ثقل القطار الهائل وتقدمه القاسى الذى لا يرحم .

خصائص العدسات ذوات البعد البؤرى الثابت : موجز

العدسات ذات الزاوية الواسعة

هذه العدسة تربط بين الشخصيات أو الأشياء بالمحافظة على بقائها حادة الوضوح حتى وهى تفصل بينهم فى العمق ، وتوضحهم وسط البيئة المحيطة بهم . ويمكن التعرف عليها من المنظور العميق الذى تقدمه ، ومن الطريقة التى تبالغ بها فى سرعة الأشياء المتحركة . وأمام المخرج الذى يستخدم هذا النوع من العدسات فرصة أن يمد الحيز وأن يضغط الزمن ، ويمكنه أن يستغل هذا العنصر بطريقة معبرة .

العدسة التليفوتو

هذه العدسة تسطح المنظور ، وتبطىء من السرعة الفعلية ، وتلتقط الممثلين أو أشياء من بين البيئة المحيطة بهم ، وتبدو كأنها تزيد من حجمهم . وهى تخلق مجالا

للوضوح قليل العمق إلى حد كبير . وهي على النقيض من العدسة ذات الزاوية الواسعة ، إذ توحي بانكماش الحيز وإمتداد الزمن .

العدسات العادية

تقع خصائص هذه العدسة فيا بين تلك للعدسة ذات الزاوية الواسعة وعدسة التليفوتو . ويمكن التعرف عليها عند إستخدامها عندما يبدو المنظور والسرعات المختلفة على نفس ما تتوقعه العين فى الحياة الفعلية . ويمكن لهذه العدسة أن تخلق مجالا عريضا للوضوح ، ولكنه ليس عميقا إلى ما لا نهاية .

العدسة الزوم

فى أواخر الخمسينات اكتملت كفاءة العدسة الزوم وشاع إستخدامها . واسمها الأساسى « عدسة ذات بعد بؤرى متغير » . ويكشف هذا الإسم عن وظيفتها فهى ، على خلاف العدسة ذات البعد البؤرى الثابت ، عدسة يمكن ضبطها بتحريك ذراع بسيط ، أو بالكهرباء ، لتتحول من بعد بؤرى إلى بعد بؤرى آخر . وأثناء هذا تتحول زاوية قبولها أيضا فى حركة ناعمة . ويمكن لهذا أن يحدث أثناء دوران آلة التصوير بحيث يمكن للقطة التى تبدأ بزاوية واسعة أن تنتهى وقد تحولت العدسة تدريجياً إلى عدسة تليفوتو أى بزاوية ضيقة . ولهذا التغيير تأثير الإستبعاد التدريجى لجزء كبير من الصورة الأصلية وتكبير الجزء الذى تنتهى به اللقطة . وهناك عدة استخدامات للعدسة الزوم ، نقدم أهمها فيا يلى :

بديلة للعدسات الثابتة

أحيانا لا يتم تحويل العدسة الزوم أثناء تنفيذ اللقطة ، ومع ذلك تظل لها ميزة . إن المصور فى هذه الحالة يعدل العدسة الزوم قبل تصوير اللقطة حتى يعد إطار الصورة ليتفق مع البعد البؤرى الذى يطلبه ، سواء كان لزاوية واسعة أو عادية أو ضيقة (تليفوتو) . وتبدو اللقطة أثناء تصويرها وكأنها مصورة بعدسة ذات بعد بؤرى ثابت . هناك بعض الإختلافات الفنية البسيطة ، ولكن الشخص العادى لن يفطن إليها . إننا عندما نستخدم العدسة الزوم بهذه الطريقة فانها توفر لنا السرعة فى تحضير العمل ، وقد تشجع سهولة استخدامها السينمائى الطموح لأن يستخدم عدداً من الأبعاد البؤرية

المختلفة فى اللقطات المتابعة . ويؤدى هذا إلى استخدام أكثر إبتكاراً لآلة التصوير ، وهو تغيير حدث مع تطويرات أخرى سهلت الحركة الأسرع والتجاوب الأسرع من آلة التصوير لما يدور من أحداث .

اعادة تكوين الصورة لهدف متحرك

يتم تحريك الزوم فى هذه الحالة أثناء دوران آلة التصوير كوسيلة للمحافظة على الهدف المتحرك فى حجم ثابت داخل إطار الصورة . وهذا التصرف يحافظ على بقاء المتفرج على مسافة لا تتغير من موضوع التصوير سواء بعد أم قرب . وهكذا ينشأ إحساس بالألفة مع الشخصية ما دامت الصورة تحافظ على بقائه فى لقطة قريبة أثناء تحركه . وبالعكس ينشأ إحساس بالبعد والنفور من الشخصية التى تحافظ اللقطة المتحركة على بقائه فى لقطة بعيدة طوال الوقت . هذه صياغة خاصة من أفضل استخدام معروف للعدسة الزوم .

لقطة اقتراب أو ابتعاد زائفة

فى هذه اللقطة تعمل العدسة الزوم من مكانها بنشاط بحيث تبدو اللقطة للوهلة الأولى وكأن آلة التصوير تقترب أو تبتعد من موضوع التصوير . ويحب السينمائيون الهواه ، حتى يتعلموا ما هو أفضل ، هذا التأثير المشابه للكمة فى الوجه . وأيا كان الأمر فهذا التأثير ممل عندما يستخدم أكثر مما يلزم .

ولا تؤثر العدسة الزوم فى الصورة فى واقع الأمر نفس التأثير الذى تحدثه آلة التصوير إذا تحركت فعلا على عربة خاصة (دوللى) . إن عدسة الزوم تكتفى بتكبير جزء من الصورة ، بحيث يبدو كأن هذا الجزء قد اقترب من آلة التصوير ، أكثر مما يبدو أن آلة التصوير هى التى اقتربت منه . ويسبب هذا إرباكاً للمتفرج . إذا كان المصور يستخدم العدسة الزوم للإيحاء بالاقتراب من فارس يمتطى حصانه فى مرعى جبلى ، فان هذا يعنى أن الفارس والحصان ، بل وكل المنظر الطبيعى المحيط به يبدون وكأنهم يهرولون تجاه المتفرج . وغالبا ما يحاول المصورون أن يحجبوا مثل هذا التأثير المدمر . وأحد حلول هذه المشكلة أن يجعلوا شخصاً يتحرك عبر الصورة وأن ينقضوا للأمام أو للوراء بالعدسة الزوم أثناء حركته . فى هذه الحالة تساعد حركة الشخص على التمويه على حركة الزوم .

نقل المعلومات عن طريق العدسة الزوم

بالرغم من أن تحريك آلة التصوير يعطى صورة تختلف عن تلك التى يعطيها تحريك العدسة الزوم ، فإن كلا الطريقتين يمكن أن يضيف معلومات إلى اللقطة بشكل مماثل :

١ ـ **الكشف عن معلومات جديدة** . عندما تتراجع آلة التصوير أو العدسة الزوم إلى الوراء من موضوع التصوير الأصلى ، فانها تكشف عما كان محجوباً من قبل . قد يبدأ التصوير فى لقطة قريبة على شخص ما ثم ينسحب إلى الوراء ليكشف عن المكان الموجود فيه ، أو عن الشخص الآخر الذى يتحدث إليه . ويمكن استخدام مثل هذا التصرف ، على سبيل المثال ، لمفاجأة المتفرجين فى بداية مشهد ما .

٢ ـ **فحص التفاصيل** . إذا بدأنا على العكس بلقطة بعيدة ثم تتحرك آلة التصوير أو العدسة الزوم لكى تقترب من موضوع التصوير . إن اللقطة الأقرب تمكن المتفرجين من مشاهدة التفاصيل التى لم تكن مرئية من قبل .

● الحـركة

يهمنا أن نفحص ما يحدث عندما يتحرك الشخص أو الشىء المطلوب تصويره ، وما يحدث عندما تتحرك آلة التصوير فى حركة من حركاتها المتنوعة التى تقدر عليها .

حركة موضوع التصوير

السينما فن حركة ، وأهمية الحركة فى هذا الفن توضحها الطريقة التى تتجاوب معها عين المتفرج . لقد لاحظنا فى الجزء الثانى أن العين تنجذب إلى المساحة المضيئة أكثر مما تنجذب إلى المساحة المظلمة . وإذا كان جزء من الصورة فى منطقة الوضوح البؤرى وجزء آخر فى منطقة عدم الوضوح ، فان العين تنظر إلى المنطقة الواضحة . ونجد كذلك أن العين تعطى الأولوية للمساحات الغنية بالألوان داخل الصورة عن تلك المساحات الكئيبة . هنا يلزمنا أن نقول أن الحركة لها وقع على العين يفوق كل ما سبق . ومهما يحدث فى الصورة فان الحركة قبل كل شىء هى التى تجذب انتباه المتفرج .

إن هذا عنصر أساسى فى رد فعل الإنسان ، وربما يعود ذلك لأن الإنسان قد اكتشف منذ القدم إن كل ما يتحرك قد يكون خطراً . وأيا كانت جذور هذا التصرف فان الممثل لا يمكنه ان يتناساه . وإذا تحرك ممثل بينما بقى الآخر ثابتا ، فان المتفرجين يوجهون إنتباههم إلى الأول . لهذا يتجه الممثلون نحو تنسيق حركاتهم مع متطلبات أدوارهم لحظة بلحظة . فمثلا ، إذا كان ممثل يتحدث ويلزم للمتفرجين أن ينظروا إليه فعلى الممثل الآخر المستمع ألا يأت بأى حركة مفاجئة إلا إذا كان يقصد أن يجذب عيون المتفرجين إليه . لقد استعارت السينما هذا التحكم الأساسى فى الحركة من المسرح .

ويمكن زيادة التأثير الدرامى للحركة فى السينما عنها على المسرح ، لأن آلة التصوير تتحكم فى وجهة النظر وتحولها . ولكل فرد من المتفرجين فى المسرح وجهة نظر واحدة يحصل عليها من مكان مقعده ، ولا يمكنه أن يفحص أى تفاصيل خاصة بالشخصية ، أو يشاهد حركة عن قرب ، كما يمكن لمتفرجى السينما . ولكن بالرغم من هذه القيود ، فان ممثلى المسرح يتحركون بطريقة تزيد أو تقلل من أهمية وجودهم عند لحظات معينة . وهناك حركات مماثلة يمكن تدبيرها على الشاشة . فاذا تحرك ممثل نحو آلة التصوير فان الحيز الذى يشغله داخل الصورة يزداد . إنه فى الواقع يزداد ضخامة فى عين المتفرج ، وهو يحتل بحركته هذه موقعاً أهم داخل الصورة ، وتزداد سيطرته على الحدث . ويحدث العكس تماماً عندما يتحرك بعيداً عن آلة التصوير . ولا يعنى هذا أن الممثل الذى نراه فى لقطة بعيدة لا يمكنه أن يسيطر على الممثل الذى نراه فى لقطة قريبة ، ولكن إذا كان عليه أن يصل إلى هذا فان الأمر يتطلب ما هو أكثر من مجرد مكانه داخل الصورة (ربما دوره أو ما يقوله) لكى تكون له اليد العليا .

حركة آلة التصوير

يمكن لآلة التصوير أن تتحرك على محورها (أى أن تستدير بينما هى ثابتة فى مكانها) وأن تتحرك بكامل جسمها .

حركة محورية

إذا استدارت آلة التصوير على محورها تسمى هذه حركة « بان » pan (مأخوذة عن إصطلاح بانوراما) وأكثرها إستعمالا هى حركة **بان افقى** ، ويمكن تمييز نوعين منها يوضحان لنا ما يهدف إليه السينمائى . « بان ماسحة » survey تكشف ببساطة عن

كل ما يمكن مشاهدته خارج حدود الصورة . ولكى تعرض آلة التصوير كل محتويات الحجرة أو المنظر الطبيعى تقوم بعمل بان ماسحة . وعادة مايعتبر هذا استخداماً موضوعياً لآلة التصوير .

والنوع الثانى تقوم فيه آلة التصوير بمتابعة شئ يتحرك ، ويقال عندئذ انها تؤدى « بان متابعة » tracking وإذا كان المتحرك شخصاً فيمكن لبان المتابعة هذه أن تقوم بمهمة التعريف بهذا الشخص ، وهى مهمة ذاتية ، لأن الشخص الذى نتابعه يبقى ثابتاً داخل الصورة وهو يتحرك ، بينما كل ما حوله يمر ويخرج من الصورة ولا يبقى مرئيا لنا إلا لوقت أقل من الشخص نفسه .

ويمكن لآلة التصوير أيضاً أن تتحرك فى **بان رأسى** ، وتقوم هذه الحركة بمهمة مسح أكثر مما تقوم بمهمة متابعة .

أما اللقطات التى تصور عند تحريك آلة التصوير بأكملها من نقطة إلى أخرى فيكون لها وقع مرئى أكبر . والتسميات المختلفة للقطات الإنتقال تتبع الوسائل المختلفة التى يتم بها حمل آلة التصوير ، ويمكن لكل منها أن تنفذ نوعاً مختلفاً من اللقطات .

لقطات على عجل ، وعلى قضبان ، ومن سيارة

تتساوى كل هذه فى أن آلة التصوير تثبت على عربة لها عجلات ، فتوضع على عربة صغيرة (دوللى) لها عجلات فى حالة الحركة فى حجرات أرضيتها مستوية ، وتوضع على عجل يتحرك على قضبان فى حالة المتابعة داخل المناظر الكبيرة والمواقع الفعلية ، وتوضع على سيارة معدة خصيصاً للقطات المتابعة التى تمتد لمسافات طويلة فى الطرقات والمناطق الخلوية . والعربة الصغيرة (دوللى) هى أبطأ هذه الوسائل ، والسيارة هى أسرعها . وجميعها قادرة على توفير إنزلاق ناعم لحركة آلة التصوير .

لقطات الرافعة والهليكوبتر

مثل هذه اللقطات ترحم آلة التصوير من التحرك على سطح الأرض . وهناك الآن رافعات ضخمة crane مصممة لتلبية كل الطلبات . وتكون الرافعة صغيرة نسبياً فى حالة العمل داخل الأستديو ، وتكون ضخمة فى حالة التصوير فى الموقع . وهناك أيضاً روافع تتحكم فى حركتها أجهزة كمبيوتر بمنتهى الدقة لتصوير المجسمات والنماذج الصغيرة . أما لقطة الهيليكوبتر (والإسم يغنى عن الشرح) فتتيح للسينمائى مدى واسع من الإحتمالات ، إلا أنها تثير عدداً من المشاكل الفنية التى يمكن تخمينها بسهولة .

وتنقل الرافعات والهليكوبتر آلة التصوير بنعومة ، مثلها مثل العربات ذوات العجل ، لكي تنقل إحساساً حياً بالمتعة إلى المتفرج الذى يمارس قدرة الحركة دون أن يبذل أى جهد من ناحيته.إن هذه الحركة الناعمة للإنزلاق،وكأنها تدور فى الأحلام ، وهذه الجودة دون بذل أى مجهود، يصبح لها وقع سحرى عندما ترفع آلة التصوير المتفرج معها عن سطح الأرض وتحلق به فى السماء*.

وبالرغم من أننا عاملنا الحركة المحورية لآلة التصوير والحركة الكاملة لجسمها كأنهما شيئان منفصلان،إلا أنهما غالباً ما يتحدان فى حركة مركبة . وهكذا يمكن لآلة التصوير أن تتحرك حركة أفقية (بان) حول محورها الرأسى بينما تتقدم إلى الأمام مع الارتفاع على ذراع الرافعة الضخمة ، على سبيل المثال . وتستلزم مثل هذه الحركة تنسيقاً فى العمل بين أفراد طاقم كبير ، وبالتالى فانها ستتكلف أكثر من أى حركة بسيطة . إلا أننا لا نحتاج للتدليل على أن ماتقدمه الحركة الكبيرة المركبة للسينما هى أحلى متعة تحقق للمتفرج رغبته فى حرية الحركة والرؤية، بما لا يمكن أن يحققه لنفسه فى أى مكان آخر .

أما النوعان الباقيان من حركة آلة التصوير فهما معقدان بحكم طبيعتهما .

لقطات محمولة على اليد

هذه لقطات إسمها يدل عليها تماماً،وإن كان بعض المصورين يفضلون أن يضعوا آلة التصوير على الكتف لمزيد من الإستقرار . ويمكن للمتفرج أن يتعرف على هذه الوسيلة فى التصوير من ملاحظة عدم توازن الحركة الذى يمكن كشفه عند أطراف الصورة .

وحمل آلة التصوير يمنح المصور ميزة حرية أن يتصرف فورياً وفق ما يراه، أكثر مما هو الحال مع تنسيق العمل مع باقى طاقم العربة أو الرافعة الضخمة . وفى البداية اجتذبت اللقطات المحمولة على اليد هؤلاء الذين أرادوا تغطية الأحداث الحية ، وما زالت هذه هى الحال حتى يومنا هذا . ولا يعود هذا فقط لأن المصور يتصرف بسرعة وفق ما يتطور حوله من أحداث،بل أيضاً لأن عدم توازن حركة آلة التصوير ينقل الإحساس بالعلاقة الحية المباشرة مع الموضوع ، أكثر من الحركة المصقولة المنزلقة التى تدور داخل الأستديو. وبما أن تغطية الأفلام التسجيلية والأخبار للتلفزيون قد أكدت منذ زمن بعيد هذه العلاقة، فقد فكر صانعو الأفلام الروائية الآن فى استخدام آلة

التصوير المحمولة على اليد لإعطاء إحساس مماثل من التصرف الفورى لأفلامهم . كما أصبح أمراً عادياً الآن أن نستخدم الحركة المرتعشة للقطات المحمولة على اليد كمجاز مرئى فى المشاهد التى يدعو السيناريو فيها إلى التعبير عن الخوف .

ستيديكام

يزود هذا الإختراع الحديث المصور بجهاز يمكنه من أن يتحرك بسرعة على أرض غير مستوية دون أن تنتقل هزات جسمه إلى إطار الصورة . ويتم تركيب آلة التصوير بنظام تعليق يقلل الهزات يثبت بدوره فوق شئ شبيه بالسرج فوق جسم المصور . وتكتسب الصورة حركة طافية غريبة لا شبيه لها فى الحياة اليومية . ولقد كان الإحساس الذى قدمته ، وكأنه من عالم آخر : مناسباً ومعززاً للجو العام لفيلم **ستانلى كوبريك** « **اشراق** » (١٩٨٠) .

الحركة ووجهة النظر

يجدر بنا أن نتذكر أن آلة التصوير عندما تتحرك تنتج صورة تختلف عن الصورة التى تنتجها العدسة الزوم . لايعود الإختلاف لمجرد أن آلة التصوير تبدو وهى تتحرك تجاه موضع التصوير بدلا من العكس ، بل هى تبدو وهى تتحرك فى حيز له ثلاثة أبعاد أيضاً . وينشأ هذا التأثير لأن الأشياء تتمدد أو تنكمش بمعدل يتناسب مع بعدها عن العدسة . ولكننا نجد من إعتبار آخر ، أن آلة التصوير وهى تتحرك تتساوى مع العدسة الزوم فى التأثير ، وذلك عند الحركة مع الشخصية ، إذ يزداد الإحساس بالذاتية عندئذ ، بينما نجد أن التحرك فى الإتجاه المضاد يبتعد بالمتفرج عن الحدث .

ويمكن لحركة آلة التصوير بالنسبة لموضوع التصوير ، إذا سار السرد فى هذا الإتجاه ، أن تغير من شعور المتفرجين نحو الشخصية ، مما يؤكد حقيقة أنه كلما تحركت آلة التصوير تغيرت وجهة نظر المتفرجين . وهذ هو السبب فى أن حركة آلة التصوير يمكن أن تكون أمراً بارعاً . وعندما يقطع مركب الفيلم (المونتير) من وضع ثابت لآلة التصوير إلى وضع ثابت آخر ، فالتغيير فى وجهة النظر يصبح مفاجئاً . أما آلة التصوير وهى تتحرك فانها تنقلنا دون أن ندرك إلى وجهة نظر جديدة ، وهكذا تغير ببراعة من علاقتنا بالحدث على الشاشة . وهذه التغيرات متنوعة جداً بحيث يصعب تصنيفها . وماعلى الدارس إلا أن يتيقظ لحدوثها، وأن يراقب آثارها . ولتوضيح هذا،

قد تنزلق آلة التصوير إلى الداخل من وجهة نظر بعيدة ، حتى تصل إلى علاقة على درجة عالية من الألفة مع الشخصية . قد تبقى قريبة منه ، أو تبدأ بعد قليل فى التحرك بعيداً لتضعه ثانية بحزم فى البيئة التى التقطته منها . هناك إحتمالات لا نهاية لها .

التركيب داخل آلة التصوير

وهناك مظهر آخر لحركة آلة التصوير ، ألا وهو أنه يمكنها أن تقوم بدور بديل لتجميع عدد من اللقطات المختلفة . ولنأخذ نفس المثال الذى ذكرناه تواً . لقد نقلت آلة التصوير وهى تتحرك فى لقطة واحدة ماكان التعبير عنه يتطلب ثلاث لقطات على الأقل . كان يلزمنا فى حالة آلة التصوير الثابتة على أقل تقدير ،أن نبدأ بلقطة بعيدة جداً ، نقطع منها إلى لقطة متوسطة قريبة ،ثم نقطع ثانية إلى لقطة بعيدة . ويمكن تجميع هذه اللقطات على منضدة التركيب . أما فى حالة تحريك آلة التصوير فقد تم جمعها معاً ، والتأثير هو تغيير خفى للقطة . إن « التركيب داخل آلة التصوير » كما تسمى هذه الحيلة فى الأسلوب ، يؤدى إلى انتقال ناعم ، وإلى إحساس بزمن لا يعترضه شئ ، مما لا يمكن أن يؤدى إليه تجميع المشهد . إن الإحساس بتدفق الوقت له أهميته بصفة خاصة ،وغالباً ما يوصف بأنة أكثر واقعية ، حيث أن الوقت فى الحياة الفعلية لا يعانى من التقسيم الذى يمكن أن يتعرض له على مائدة التركيب .

الحركة والزمن

يتغير الوقت فى السينما ولا يحتاج الأمر لكى نقول أنه يجب أن يتغير ، حيث لا يمكن للمتفرجين ، على سبيل المثال ، أن يجلسوا لمدة حوالى سبعين عاماً ليتابعوا فيلم « **حياة وعصر القاضى روى بين** » (**جون هيوستون ١٩٧٢**). سوف نفحص كيف يترك الفيلم جانباً أجزاء كبيرة من الحياة عندما نتعرض لتركيب الفيلم(المونتاج). ولكن هناك طرق كثيرة يمكن للفيلم بها أن يلوى الزمن بمهارة . وإحدى هذه الطرق هى تحريك آلة التصوير .

عندما نذهب إلى السينما لا نجد ما يستحق الإهتمام لكى ننظر إليه إلا الشاشة ، وعندما تختفى الأنوار وتنهمر الألوان والأصوات من الشاشة ، فان الفيلم الجيد يستحوذ على كل اهتمامنا . (وبالمناسبة هذه هى إحدى الطرق التى تختلف فيها السينما عن التليفزيون

الذى عليه أن يتنافس مع عديد من الأشياء الأخرى التى تدور داخل كل بيت عادى).
ماذا يحدث لإحساسنا بالزمن عندما يتم الإستحواذ على مشاعرنا ؟ من المناسب هنا أن نفصل بين مظهرين من مظاهر خبرتنا اليومية بالزمن . الأول هو معرفتنا السليمة . نحن نعرف — لأن ساعات يدنا وساعات الحائط وأجهزة الراديو تخبرنا بذلك — أن الوقت يمر بمعدل ثابت ، أربع وعشرون ساعة كل يوم ، ثمانية منها للعمل ، وثمانية للنوم ، وهكذا . إننا ندرك الوقت تبعاً لدرجة الإهتمام الذى يثيره . كنا كطلبة نعرف أننا قضينا ساعة فى محاضرة معينة لأن ساعاتنا دلتنا على هذا . ولكن هذه المحاضرة كانت تبدو وكأنها استمرت ساعتين أو أكثر لو كانت مملة ولا جديد فيها . ومن ناحية أخرى يمكن لمحاضر مثير للإهتمام وكله حيوية أن يجعل تلك الفترة تمر وكأنها بضعة دقائق .

والفيلم يتعامل مع الزمن كما ندركه نحن ، وهو يغير من إدراكنا له بعديد من الطرق التى لا نشعر بها . ولكل فيلم إيقاعه الخاص والذى يمكننا أن نتذوقه عندما نفكر فى الفرق بين إيقاع فيلم بوليسى يعتمد على التشويق وإيقاع قصة حب أو فيلم استعراضى . هذه الإيقاعات تنشأ جزئياً من أحداث القصة ، وبالتالى فلكل فيلم إيقاعه الخاص . إلا أن الإيقاع ينشأ أيضاً من الطريقة التى نوجه بها إهتمامنا ، فما يدور على الشاشة يستلزم منا وقتاً لكى نتفهمه ، وكلما كان الحدث معقداً وغير متوقع كلما طال وقت تجاوبنا . ومرور وقت التجاوب ورد الفعل يؤثر فى إدراكنا للوقت . وبالتالى فكل حدث فى الفيلم ، وليس فقط كل حدث فى الفكرة الرئيسية ، يؤثر فى إدراك الجمهور للوقت .

ومن بين الأحداث التى تغير من إدراكنا للشاشة توجد الحركة . والحركة هى حدث إيقاعى داخل الفيلم . إنها تؤثر فى توقيت أو إيقاع اللقطة لأنها حدث يغير العلاقة بين كل من الثلاثة : الشخصيات وخلفياتهم والجمهور . ومادام إحساس الجمهور بايقاع الفيلم ، كما سبق أن قلنا ، هو الذى يحدد له مقياس الزمن السينمائى ، فان حركة آلة التصوير سوف تؤثر على إدراك معدل مرور الوقت . ونؤكد مرة أخرى أن هناك عدداً لا نهاية له من التباديل ، وليس فى الإمكان أن نقول أن الحركة المعينة تؤثر فى إدراك الجمهور بطريقة معينة . والحقيقة الخالصة لهذا التأكيد يمكن أن نختبرها بتخيل مثال بسيط . رجل يسير فى طريق خال . ونحن نقترب منه . وفى الحالة الأولى نقترب منه مسرعين ، ربما بسرعة سيارة متحركة . وفى الحالة الثانية نقترب منه ببطء ، بسرعة خطوات المشى العادى . هاتان اللقطتان لنفس الموضوع لن تبدوان مختلفتين فقط ، بل ستقدمان للمتفرج إحساساً مختلفاً تماماً بالزمن ، حيث أنهما تغطيان نفس المسافة ولكن بسرعة مختلفة .

● استخدام التشوه

تشوه الزمن

يمكن لآلة التصوير نفسها أن تشوه الزمن بوسائل أخرى غير لقطة الإقتراب أو الإبتعاد . وبما أن أجهزة العرض السينمائى تدور بمعدل أربع وعشرين صورة فى الثانية ، يلزم لآلة التصوير أن تعمل بنفس المعدل إذا أردنا أن يمر الوقت بنفس السرعة على الشاشة . أما إذا دارت آلة التصوير بسرعة أكبر فان تقليل السرعة عندما يمر الفيلم فى جهاز العرض (الذى لا يغير سرعته وهى ٢٤ صورة فى الثانية) يسبب تأثير « الحركة البطيئة » على الشاشة . وبالعكس ، تنتج « الحركة السريعة » إذا دارت آلة التصوير بسرعة أقل من سرعتها العادية .

الحركة البطيئة

هناك عدة نتائج محتملة لتخفيض السرعة :

١ – يمكنها أن تجعل الحركة السريعة جداً مرئية بوضوح : يمكن رؤية الطلقة وهى تخترق الهدف . ويستغل هذا التطبيق فى الأفلام العلمية غالباً .

٢ – يمكنها أن تجعل الحركة المألوفة غير عادية . يبدو ثقل الجسم وكأنه قد إزداد ، وتبعاً لسياق السرد ، قد يجعل هذا حركة الممثل تبدو مجهدة وكأنها لن تنتهى ، أو تبدو حركته رشيقة وجذابة . ولقد أصبح التطبيق الأخير محبوباً لعدة سنوات بعد نجاح فيلم المخرج **بو ويدربرج « الفيرا ماديجان »** (١٩٧٦) الذى شاهدنا فيه البطلة وهى تجرى فى مرح خلال المراعى وشعرها الطويل يتماوج خلفها . ولم يخل أى إعلان سينمائى عن شامبو منذ ذلك الوقت من شعر ناعم يتماوج بالحركة البطيئة أمام العدسة .

٣ – أنها تؤكد لحظات الإثارة الدرامية الهامة – تصادم ، معركة ، أو أى شئ حاسم من هذا النوع . لقد تطور هذا الإستخدام ليصبح مجازاً سينمائياً للطريقة التى يصف بها الناس عادة ما شاهدوه يحدث فى لحظات الكوارث ، كما لو كانوا فى حركة بطيئة وهناك تنويعة حديثة لهذه الحيلة فى الأسلوب ، وهى « إيقاف الحركة » ، والتى يتم فيها طبع كل صورة ثانية أو ثالثة مرتين ، مما يعطى حركة بطيئة مرتعشة .

الحركة السريعة

يمكن لهذه الحيلة أن تعطى التأثيرات الآتية :

١ — يمكنها أن تجعل الحركة البطيئة جداً مرئية بوضوح : زهرة تتفتح وتزدهر وتذبل . وهذا الإستخدام أيضاً نجد مجاله فى الأفلام العلمية .

٢ — يمكنها أن تجعل الحركة المألوفة غير مقبولة . يبدو ثقل الجسم وكأنه قد نقص إذا زادت سرعة الحركة بالقدر الكافى ، وتصبح حركات الإنسان مرتعشة ومضحكة . إنها حيلة قديمة مضحكة .

٣ — تزيد من مظهر النفوذ والسيطرة فى بعض التطبيقات . وحتى يومنا هذا يتم عرض مطاردات السيارات على الشاشة بالحركة السريعة ، ولهذا فهى أكثر إثارة .

تثبيت الصورة

وآخر تشويه للحركة هو إيقافها تماماً ، ويتم تنفيذ ذلك باعادة طبع نفس الصورة إلى مالا نهاية . ويكون لهذه الحيلة التأثير اللحظى بتحويل الفيلم السينمائى إلى حالة الصورة الفوتوغرافية الثابتة .

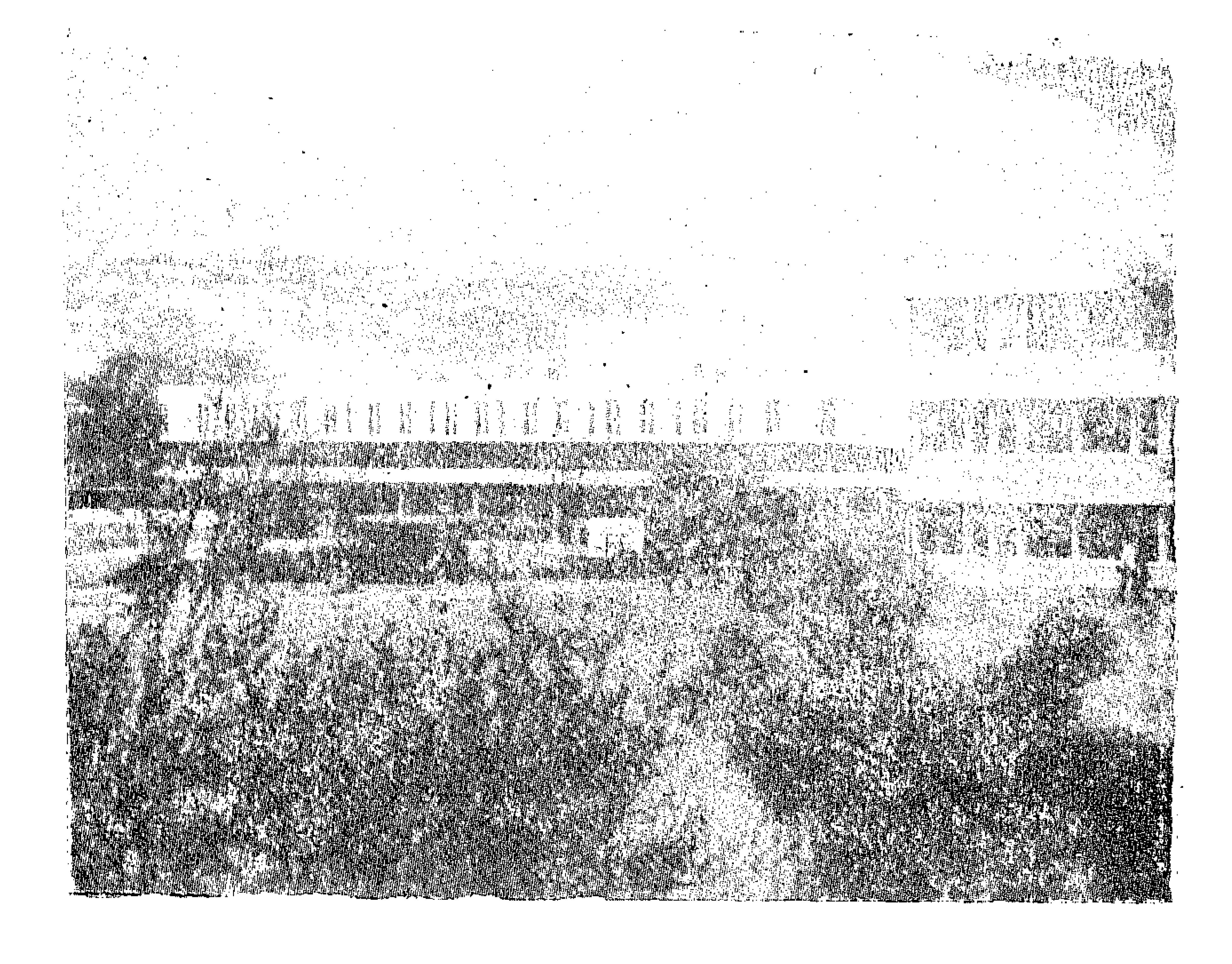
تشوه الصورة

المرشحات

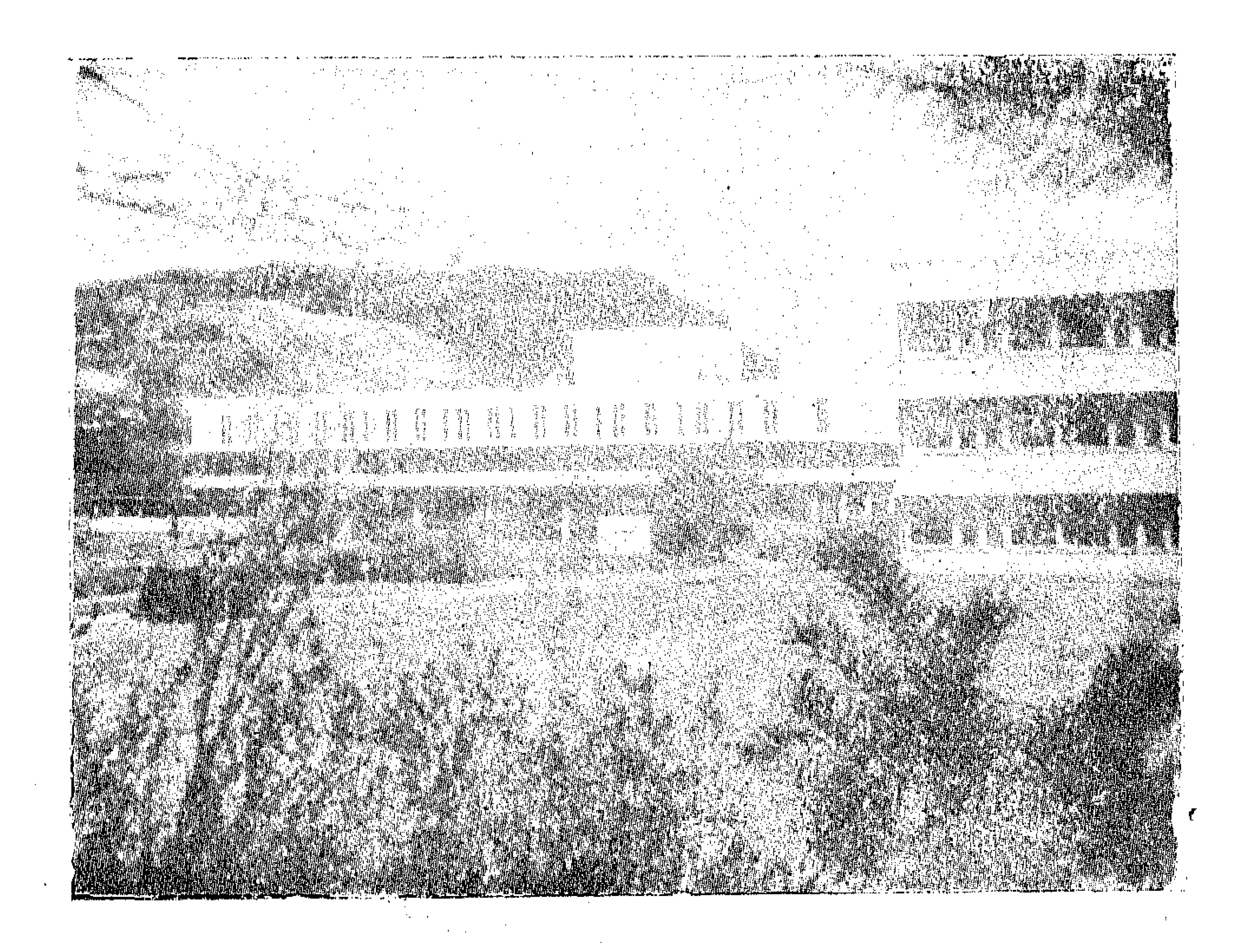
وجود عدسات للتشويه أمر ملحوظ لايحتاج إلى تعليق ، ولكن المرشحات يندر أن تكتشفها العين غير المدربة ، ولها دور واضح فى تجميل الصورة . إنها مهمة تكمل مهمة الإضاءة . والمرشح نفسه عبارة عن قطع من الزجاج توضع أمام العدسة بحيث تمر كل الأشعة الداخلة إلى آلة التصوير من خلاله . وحسب خاصية الزجاج يتم تعزيز لون أو أكثر داخل الصورة — فالسماء يمكن أن تزداد إظلاماً ، والسحاب يمكن أن يزداد بروزاً ، والبشرة يمكن أن تغير من درجتها ، والنمش يمكن أن يزداد وضوحاً . وكما فى حالة تصوير « نهار من أجل ليل » (انظر ص ٥١) يكون التأثير المطلوب أن نجعل المنظر يبدو غير حقيقى بطريقة رائعة .

الجيلاتين

توضع أفرخ الجيلاتين على كل العدسة أو على جزء منها لتنعيم أطراف موضوع التصوير . وكان استخدامها هو موضة الثلاثينات فى هوليوود ، خاصة فى الأفلام التى تتناول الحياة العاطفية للنساء . وكان تنعيم الصورة يعتبر مجازاً مرئياً للحب والعاطفة .



الصورتان ٤٣ ، ٤٤ ـ لقطتان مصورتان بفاصل زمني مدته بضع ثوان • الصورة العليا بدون مرشح والصورة السفلى بمرشح أحمر • وحيث ان هذا المرشح يقطع الضوء الازرق فانه يجعل السماء اغمق ويميزها عن السحب •



كانت هذه تستخدم بكثرة فى حوالى نفس الفترة السابقة وفى نفس نوعية أفلام المرأة . ويمكن مقارنة تأثيرها المرئى بالجيلاتين ، إلا أنها يمكن أن تؤدى إلى ضبابية كاملة للصورة . ويمكن اختيار المكان الذى توضع فيه أمام جزء من العدسة ، فتمزج قطعة القماش الشكل الآدمى ، الذى قد نراه فى وضوح ، مع الخلفية التى تمتزج بدون تحديد مع الإضاءة المحيطة .

● التكوين داخل اطار الصورة

عند هذه النقطة فى وصفنا للمتغيرات العديدة التى يتحكم فيها المصور ، يلزم أن يتضح لنا أن الصورة يمكن تنظيمها بمنتهى العناية . وتكوين أى صورة يعنى الطريقة التى يتم بها تنظيمها لتوجه عينى المتفرج ولتقودهما إلى مساحات معينة قبل غيرها . ويعنى هذا بدوره أن بعض أجزاء الصورة تعطى معنى قبل غيرها .

وما يمكن أن يحدث بدون مثل هذا التنظيم يمكن لأى فرد أن يدركه إذا سنحت له فرصة مشاهدة أمثلة من أوائل السينما — من أفلام تمت صناعتها خلال السنوات العشر الأولى لهذه الصناعة بدءاً من ١٨٩٥. نجد فى مثل هذه النماذج عدداً من الشخصيات يؤدون أدوارهم بأن يتحركوا على خط وهمى يمتد من جانب من الصورة إلى الجانب الآخر . إنهم لايتحركون فى العمق ، ولاتوجد أى محاولة لخلق أى إحساس بالبعد الثالث . ولا تنفصل الشخصيات عن بعضها ، حيث لم يكن تقليد اللقطة القريبة قد تطور بعد . وغالباً ما كان عدد من الممثلين فى وقت واحد ، يومئون بحدة فى وجه بعضهم البعض ، ثم يجرون إلى هذا الجانب وإلى الجانب الآخر . وكان المتفرج لايعرف أين ينظر لأن الحركة كانت عامة ، فكانت تلفت نظره من مكان إلى آخر داخل الصورة دون أن تقدم له ما يجب أن يفهمه ، ولا حتى من هو أهم شخص فى الحدث عند أى لحظة . لهذه الأسباب كانت الأفلام الأولى مرهقة عند مشاهدتها . أما الإختفاء التام للتكوين فى أغلب تلك الأفلام فيوضح لنا كم يساعد هذا الجانب من الفيلم على توجيه اهتمام المتفرج ، كما تعودنا الآن من الأفلام الأكثر إتقانا .

ومع جميع جوانب الأسلوب المرئى التى نتعرض لها ، لاتوجد قواعد ثابتة تخضع لها تكوين الصورة . ومع ذلك فهناك بعض التقاليد . وبعضها ، مثل استخدام أصول

المنظور لإعطاء الإحساس بالعمق ، له من العمر زمن طويل (منذ عصر النهضة فى هذه الحالة) . وبعضها ، مثل استخدام **مايكلانجو انتونيونى** لحوائط خالية من أى شىء يضعها داخل الصورة لكى تحجب المنظور وتحول الصورة ليكون لها بعدان فقط . وهذا التصرف لايرتبط إلا بهذا المخرج فقط .

اطار الصورة

أهمية إطار الصورة بالنسبة للمتفرج أنه يزوده بالوسيلة الوحيدة لكى يحدد ارتباطه بالحدث . وقد يبدو هذا أمراً لايستحق الذكر لأن إطار الصورة موجود دائماً أمام المتفرجين ، مادامت هناك شاشة ، ولكن إستمرار وجوده يؤكد أهميته . إنه الشىء الوحيد الثابت فى السينما . وكل التكوين يتم بالنسبة لهذا الإطار . ولنأخذ مثالا بسيطاً .

تخيل لقطة متوسطة قريبة لشخص ينظر إلى شخص آخر . وعيناه تنظران إلى الخارج إلى نقطة خلف آلة التصوير وإلى يمينها . وإذا تم ضبط إطار الصورة بحيث يكون جسم هذا الشخص إلى يسار الصورة ، وهو يتجه بنظره إلى — وهو على توازن مع — منطقة من الحيز لها نفس الحجم وإلى اليمين. وحسب التقاليد المألوفة فى دول الغرب بالنسبة للصورة ، تعتبر هذه صورة جيدة التوازن . وإذا كان نفس الشخص فى نفس الموقف قد شغل الجزء الأيمن داخل إطار الصورة لكانت هناك مساحة كبيرة من الحيز. فارغة وراء رأسه ، وهو ينظر ناحية خط الإطار القريب من عينيه إلى اليمين بشكل غير مريح. ووفق نفس التقاليد يؤدى هذا إلى صورة غير متزنة تثير الإحساس بالضيق . ولا يلجأ أى مخرج لهذا التكوين إلا إذا رغب فى إضافة إحساس بعدم الراحة حول هذا الشخص . والفرق الذى حدث نتج ببساطة من اختيار مكان الممثل داخل إطار الصورة.

تنظيم المعلومات المرئية

يدل المثال السابق على أن **الكتلة** لها إعتبارها كعنصر فى تكوين الصورة . وإذا كان أغلب الصورة يشغله مبنى ضخم يحيط بشخص لايشغل إلا جزءاً صغيراً من حيز الشاشة ، فان هذا التنظيم للكتلة داخل إطار الصورة يقدم حالة مرئية معينة ، عن طبيعة حياة هذا الرجل المظلوم . إن الكتلة والتناسب لهما إرتباطات كثيرة عن قرب.

إن الشخص الذى يهيمن على مقدمة الصورة ويشغل الحيز الأكبر منها ، يهيمن مرئياً على الشخص الآخر الذى نراه بالكاد فيما تبقى من الصورة فى المستوى الخلفى . وقد يختار السينمائى أن يعتمد على التناسب كوسيلة للتعبير . ومثالنا السابق هو إحدى طرق الإعتماد على التناسب . ولكننا ذكرنا عدة طرق يمكن للعدسات عن طريقها أن تشوه الصور ، ويمكنها بهذا التصرف أن تغير من تناسب الأشياء داخل الصورة .

والوسائل الرئيسية لتكوين الصورة سبق لنا وصفها خلال فحصنا للطريقة التى يمكن بها لطاقم التصوير والإضاءة أن يتحكم فى اهتمام المتفرج . النور والظلام ، الوضوح الحاد والوضوح الناعم ، الألوان الناصعة واختفاؤها ، الحركة وباقى الأشياء . كل هذا يمكن توجيهه لتنظيم الصورة ، بل وتنظيم الطريقة التى يتجاوب بها المتفرج مع هذه الصورة .

وهناك عنصران رئيسيان لم نتعرض لهما بعد ، يمكنهما أن يتحكما فى إهتمام المتفرج . العنصر الأول هو بطبيعة الحال السرد القصصى . فاذا كانت القصة تتابع إحدى الشخصيات ، فسوف نتابعه نحن من لقطة إلى أخرى ، حتى يستجد شخص أو شىء آخر ليلفت انتباهنا . والطريقة التى نتجاوب بها مع أى لقطة تعتمد على ماقد شاهدناه من قبل ، وعلى ما نتوقع أن يحدث بعد ذلك . وبالتالى فنفس اللقطة قد تعنى شيئاً آخر مختلفا بالنسبة لنا إذا تم وضعها فى جزئين مختلفين تماماً من الفيلم (ويعود هذا إلى ما أدركه المتفرجون خلال الفيلم) . إن لقطات بحر هادىء لها دلالات مختلفة فى بداية فيلم **ستيفن سبيلبرج « الفك المفترس »** (١٩٧٥) عنها فى نهايته ، على سبيل المثال .

وفى الفيلم الرائع **((الفيرا ماديجان))** عن الميلودراما العاطفية فى القرن التاسع عشر التى أخرجها **بوفيدربرج** (١٩٧٦) ، والذى ذكرناه من قبل ، نرى البطلة تغمرها الإضاءة الخلفية بالحركة البطيئة ، تجرى عبر مرعى فى الصيف ، وعلى أنغام أداجيو رائعة لموزارت . وتتحرك آلة التصوير حركة أفقية وتتماوج مع البطلة . وفى تماوجها هذا تتجه آلة التصوير عبر طاقم تنفيذ الفيلم جميعهم ، فيظهرون على الشاشة لمدة ربع ثانية بالكامل ، وهى فترة طويلة نسبياً فى سياق سرعة الإدراك الآدمى . ومع ذلك لايبدو أن أحداً قد لاحظ هذا المنظر غير العادى ، مع أنه موجود أمام عين كل من يبحث عنه . إن صور فيدربرج فى الواقع تلتزم بأهداف السرد القصصى عند هذه النقطة (إنها تصور إرتباط الفتاة الكامل بقصة حبها) لدرجة أن المتفرج لايلحظ الخطأ

الصغير الذى وقع . وكأن أحداً لا يرى طاقم التصوير .

والعنصر الثانى فى تكوين الصورة له ارتباط وثيق بالسرد القصصى. وحيث أن التحكم فيه جزء من عمل طاقم الفيلم فانه يستحق فحص تفصيلى. إنه بطبيعة الحال خلق شريط الصوت .

الجزء الرابع
الصوت

● الميكروفون والأذن

يمكن مقارنة الميكروفون بآلة التصوير من اعتبار واحد. فكل منهما يلتقط وينقل للتسجيل كل الإشارات التى تدخل فى مداه. رأينا فى حالة آلة التصوير أنها تصور كل مايقع داخل زاوية قبول عدساتها . والأمر مماثل بصفة عامة بالنسبة للميكروفون وجهاز التسجيل، فانها تسجل جميع الأصوات التى تقع داخل مداها . وفى كلمات أخرى ، إن أنظمة تسجيل الصوت ، مثل آلة التصوير، لم يعد متأصلا فيها أن تختار ، إن الاختيار الآن يعتمد على من يعمل بها .

قارن أداء الأجهزة بذكاء الإنسان. لقد اكتشفنا من قبل أن العين والعقل يعملان معاً ليختارا باستمرار من بين المعلومات المرئية التى يستقبلاها . ويمكننا أن نقول شيئا مماثلا لهذا عن الأذن والعقل . ويمكن بسهولة مراجعة هذا . عندما نركز على القراءة ، فاننا لانمارس إدراكنا الكامل لكل ما يحدث حولنا من أصوات ، مالم تكن عالية تماماً بحيث تجعل التفكير صعباً . ولكننا لو توقفنا لحظة الآن عن القراءة وأصغينا ، لأصبحنا مدركين لعدة طبقات من الأصوات ، بعضها قريب وبعضها بعيد قليلا وبعضها بعيد جداً ، كان عقلنا قد استبعدها تماماً عن إدراكنا أثناء القراءة . ومن الممكن أن تحاول نفس الإختبار عندما تتحدث إلى شخص ما بأن تحول انتباهك بعيداً عن الحوار للحظة لتصبح مدركاً للاصوات التى كنت تتجاهلها. هناك أصوات أخرى ، الراديو وحركة المرور والرياح ، غالباً ماتكون الخلفية غير المسموعة فى حياتنا .

إن الإستماع إذاً عملية إنتقائية . ولكن الميكروفون بصفة عامة ليس كذلك . ويتبع هذا أن شريط الصوت لأى فيلم غالباً ما يتكون، بنفس العناية التى تحظى بها الصورة ،

بحيث نستبعد بعض الأصوات ، التى لولا هذا لبقيت إذا كنا سننقل إلى الجمهور جميع الأصوات التى يمكن أن نسمعها أثناء تصوير اللقطات دون أى تغيير . وفى الواقع إن تكوين شريط الصوت يتبع إحدى طريقتين فى معالجة الحوار والمؤثرات الصوتية. إما أن يقوم طاقم الصوت نيابة عن المستمع باعداد إختيار كامل مسبق للصوت . إن المستمع ينصت إلى شريط يرتبط عملياً بسياق الفيلم ، وتمت فيه خطوات الإستيعاب الذهنى عن طريق طاقم الصوت ، نيابة عن المستمع . وإما أن يستمع المستمع لشريط مشحون بعدة عناصر لا إرتباط مباشر لها بالسرد القصصى،حيث تم قدر أقل من الإختيار المسبق،وحيث يكون على المستمع نفسه أن يقوم بمهمة تفسير المعلومات . وسوف نعود إلى هذه الإختلاف فى الأسلوب فيما بعد .

هناك فرق حيوى واحد بين الطريقة التى تعمل بها الأذن وتلك التى تعمل بها العين . إن العين تجد صعوبة كبيرة فى أن تنظر إلى أكثر من شىء فى وقت واحد . يمكنها أن تنظر إلى شىء ثم إلى آخر ، ثم تنتقل بينهما إلى الوراء والأمام بسرعة كبيرة ، وهى قدرة تعتمد عليها مراحل التركيب . وعندما تكون الشاشة منقسمة إلى مساحتين (كما يحدث فى التليفزيون مثلا ، عندما يرمى اللاعب سهماً صغيراً فى أحد قسمى الشاشة ، لكى يصيب اللوحة الدائرية فى القسم الآخر) ، ويسير الحدث وفق ترتيب يسهل تقديره مقدماً، فان العين تتغلب على هذا بأن تنظر أولا إلى قسم ثم إلى الآخر . أما عندما تنقسم الشاشة إلى عدة أقسام — كما فى مشهد عناوين الفيلم فى حالة « **قضية توماس كراون** » (١٩٦٨) و ((**سفاح بوسطون**)) (١٩٦٨)—ويعرض كل قسم منها معلومات جديدة، فان العين لا يمكنها أن تساير هذا ويتعرض المتفرج لدرجة من التوتر. وغنى عن الذكر أن هذا هو ما يريد صانعو هذه الأفلام أن يسببوه للمتفرج من بداية أفلامهم . ولكن هذه الأمثلة توضح نقطتنا ، وهو أن فى مثل هذه الأحوال نطلب من العين أن تفعل أكثر مما هى قادرة على فعله .

ونجد على العكس أن الأذن مستعدة لإستيعاب المعلومات التى تصلها من أكثر من مصدر فى نفس الوقت، مادامت هذه المصادر لاتتطلب تفسيراً تفصيلياً . وبعض الناس لايمكنهم أن يستمعوا لأكثر من حوار فى وقت واحد ، ولكنهم قادرون على الاستماع إلى حوار إلى جانب عدد من المؤثرات الصوتية وربما إلى الموسيقى أيضا . هذه المقدرة تهم السينمائى ، لأنها تمكنه من أن يمزج عدة عناصر فى شريط الصوت وهو يمر به خلال المراحل المتعددة للتسجيل والإختيار والمزج .

الميكروفونات

ليست كل الميكروفونات متطابقة مع بعضها . إن أهم اختلاف يلزمنا أن نلحظه بينها هو مدى استجابتها للصوت الذى يصل إليها من عدة إتجاهات .

والميكروفون ، مثله مثل العدسة ، له زاوية قبول ، وإن كانت ليست محددة بنفس طريقة العدسة . وما يسمى بميكروفون الخدمة العامة والذى يتجاوب مع جميع الإتجاهات ، يلتقط الأصوات من حوله بالكامل . وهناك ميكروفونات أخرى لها اتجاهات ، بحيث تتجاوب فقط مع الأصوات الصادرة من أمامها ومن خلفها . وهناك نوع آخر ، يعرف بميكروفون كارديويد أو ميكروفون أحادى الاتجاه ، يلتقط الأصوات الصادرة من أمامه فقط. وحدث تطوير للميكروفون الأخير بتثبيته داخل أنبوبة طويلة ، وهذا هو الميكروفون البندقية ، وله زاوية استجابة ضيقة جدا ، بحيث يلزم توجيهه بالتنشين على المتحدث ، وهو قادر على إستبعاد كل الأصوات التى تصدر من حوله .

وتم فى السنوات الأخيرة تطوير اسلوب جديد لتسجيل صوت الفرد . هذا هو الميكروفون اللاسلكى ، الذى يرتديه الممثل مختبئاً فى ملابسه لايلتقط سوى صوته وقليلا جداً مما سواه . وتشمل هذه الوسيلة جهاز إرسال يذيع الإشارة إلى جهاز التسجيل ، وبذا يصبح الممثل حراً فى حركته دون أى تقيد بأسلاك أو حوامل أوأذرعة طويلة للميكروفون .

وبينما يكتفى طاقم أخبار التليفزيون بميكروفون بندقية واحد يسجلون به اللقاءات فى أى بيئةفيها ضوضاء ، فان أنواع الميكروفونات المتعددة المتاحة تمكن طاقم أى إنتاج معتنى به من إختيار مجالات الصوت مسبقاً عندما يكون التصوير مقرونا بتسجيل صوت حى live فى نفس الوقت . فى هذه الأحوال يتم إستخدام عديد من الميكروفونات . قد يكون هناك ميكروفونات لاسلكى مع اثنين أو ثلاثة من الشخصيات الرئيسية لكى تسجل حوارهم ، ويقرر مسجل الصوت بعد ذلك ما هى المؤثرات الصوتية التى يريد أن يحصل عليها ، ويوزع الميكروفونات لذلك . وقد يوجه أحد الفنيين ميكروفون بندقية إلى أقدام الممثل ، بينما يمكن وضع ميكروفون من النوع المخصص لجميع

الإتجاهات على مسافة ما لكى يلتقط بعض أصوات الموقع ، سواء كانت زقزقة الطيور أو هدير حركة المرور .

وهكذا يمكن لأفراد طاقم الصوت نتيجة لإختيار الميكروفونات المناسبة أن ينتخبوا إلى حد ما الأصوات التى يريدون تسجيلها ، على حساب أصوات أخرى .

جهاز المزج

يمكن لهذه الإشارات التى ينقلها عدد من الميكروفونات موزعة على الموقع بهذه الطريقة ، أن تمر إلى جهاز مزج قبل أن تصل إلى جهاز التسجيل . ويمكن فى هذه المرحلة ضبط منسوب (أو إرتفاع) إشارة كل ميكروفون ، وهذا يعطى طاقم الصوت فرصة أخرى لترتيب الصوت بموازنة صوت أحد المصادر ضد مصدر آخر . وفى أغلب الحالات يقرر طاقم الصوت إعطاء الأولوية لأصوات الممثلين ، أما التأثيرات الأخرى التى تم التقاطها فيمكن مزجها بمنسوب منخفض. أما إذا كان هناك داع لكى يريد أفراد الطاقم أن يحصلوا على تأثير مختلف ، فيمكن مزج صوت البيئة المحيطة بحيث تغلب على أصوات الممثلين .

جهاز التسجيل المغناطيسى

قد يبدو أنه لاداعى لذكر أن الإشارات التى ترسلها الميكروفونات تسجل على جهاز تسجيل ، إلا أن الأمر لم يصبح كذلك إلا فى الخمسينات . إن تطوير أجهزة التسجيل المغناطيسى أعطى السينمائيين مزيداً من الحرية مع الصوت . والأهمية الرئيسية وراء ذلك ، إلى جانب الجودة العالية عند إعادة الإذاعة ، هى حقيقة أنه أصبح فى الإمكان تسجيل الصوت على شريط مغناطيسى يمكن إعادة تركيبه كعملية منفصلة . ويسهل هذا العنصر على المخرج، عند مرحلة لاحقة ، أن يقرر ما إذا كان سيستخدم الصوت كما سجله ، وما إذا كان يبدأ الصوت قبل أن يقطع إلى الصورة، أو بالعكس وما إذا كان سيعدل من جودته . يمكنه أن يذيع الصوت أمام صور أخرى ، أو أن يعرض الصور بدون صوت . لقد زادت حرية المخرج فى تجميع فيلمه النهائى ، وهذا أمر بالغ الأهمية ، كما سوف نفهم .

جناح تجميع التسجيلات

كنا نفترض حتى الآن أن طاقم الفيلم يقومون بتسجيل الأصوات أثناء تصوير الفيلم.

ليس الأمر على هذا الحال دائماً . وحتى إذا تم هذا فغالبا ما تضاف أصوات أخرى فى مرحلة تالية . ويعتبر جناح تجميع التسجيلات dubbing من التسهيلات الهامة . وهو فى الواقع ستديو لتسجيل الصوت بكل عناية تم فيه مشاهدة الصورة بينما يتم فيه تسجيل كل الأصوات الإضافية ومزجها داخل شريط الصوت . هنا تظهر براعة وحيل طاقم الصوت . إنهم يستخدمون أجهزة تسجيل مغناطيسى يمكنها أن تسجل وأن تعيد إذاعة عدد هائل من شرائط الصوت فى وقت واحد (قد تصل إلى ١٢ شريطاً أو أكثر) ، وأن يضيفوا أصواتاً جديدة ، ويجربوا البدائل لها ، وأن يضبطوا التوازن بين كل شريط والآخر ، وإن يعيدوا تسجيل ما استقر عليه اختيارهم فى شريط صوت رئيسى ، لكى ينقل فيما بعد إلى الفيلم .

● الكلام والمؤثرات الصوتية والموسيقى

بينما يقوم أخصائيو الصوت بعدة عمليات فنية لكى يحصلوا على شريط صوت على درجة عالية من الإتقان والإخلاص والنظافة ، فان الأنشطة التى ذكرناها تصف تلك المراحل التى يمارسون فيها أقصى درجات التحكم الخلاق . ونجد مرة أخرى ، كما وجدنا فى الإضاءة وفى التصوير ، أن طاقم الصوت لديه فرص هائلة لإختياراته الإبداعية والتى توثر فى الطريقة التى يدرك بها الجمهور الصوت .

وتشترك ثلاثة عناصر فى تكوين شريط الصوت للفيلم ، وهى الكلام والموثرات الصوتية والموسيقى .

الكلام

ليست طريقة التسجيل التى وصفناها عندما تعرفنا على المعدات الرئيسية ، هى الطريقة الوحيدة لتسجيل الحوار فى السينما . هذه الطريقة بالذات يشار إليها بـ «الصوت المباشر» ، لأنها تسجل الحركة الحية ، وهى تضيف نوعاً من الجدة والنضارة إلى الحدث كما نتوقع من طريقة العمل . ولا يعود هذا فقط لأن الصوت حى ، ولكن أيضا إلى الصعوبات التى يتحملها طاقم الصوت فى البيئة غير المعدة خصيصاً للظروف الصوتية الجيدة . ويمكننا أن نقول بكلمات أخرى ، أنه قد لا يكون هناك رنين كاف مثلا مما يؤدى إلى صوت جاف مسطح . أو أن يكون هناك رنين زائد

مما يؤدى إلى ظهور تأثيرات طنين صوتى . وبالإضافة إلى هذا قد يتم إلتقاط قدر من الضوضاء الخلفية ، التى توصف عادة بـ « صوت البيئة » .

هذه الخصائص التى تناسب أنواعاً معينة من السيناريو ، وليس سواها ، يمكن تلافيها بواسطة تجميع التسجيلات . وتعتمد هذه الوسيلة على تسجيل كلام الممثلين أثناء التمثيل أمام آلة التصوير . وليس الهدف من هذا التسجيل إستخدامه فى الفيلم النهائى ، ولكن استخدامه كمجرد « شريط مرشد » . وعندما ينتهى مركب الفيلم (المونتير) من تقطيع الفيلم ، يستدعى الممثلون لإعادة التسجيل . وهم يفعلون هذا بمتابعة أجزاء صغيرة من الفيلم المرة تلو الأخرى ، بينما يستمعون إلى الشريط المرشد عن طريق سماعات الأذن ليتذكروا الكلمات التى قالوها وإيقاع تلك الكلمات . وعندما يأتلفون مع عباراتهم وكلماتهم ، يعيدون تسجيل كلامهم ، مع مراعاة مطابقة كلماتهم لحركات الشفاه على الشاشة . إنها مهمة تحتاج إلى مهارة وعناية فائقة ، وإلا حرمت صوت الممثل من التلقائية ، تلك التلقائية التى تميز تسجيل الصوت المباشر. ويجب أن نضيف أن الممثل أثناء تأديته لدوره أمام آلة التصوير فى بعض المشاهد ، يحتاج إلى التركيز الكامل على حركته (أن يحافظ على أن يكون فى المكان المناسب من أجل الإضاءة ، وأن ينظر فى اتجاه متفق عليه ، وأن يتحرك إلى مكان آخر محدد بكل دقة) بحيث قد لا يتمكن من توجيه العناية اللازمة لما يقوله . ونجد فى هذه الحالة أن ما يضيفه من صقل لصوته فقط نتيجة التركيز فى جناح تجميع التسجيلات يساعده على تحسين أدائه . وتساعد إعادة التسجيل بطبيعة الحال على تحسين جودة تسجيل الصوت واستبعاد صوت البيئة . وكانت العادة فى وقت من الأوقات أن يكون السينمائى شريط الصوت للفيلم بأكمله ، إما بواسطة إعادة التسجيل وإما بواسطة التسجيل المباشر . وعندما كانت هذه هى الحال كانت أغلب الأستديوهات الرئيسية تتجه إلى نظام إعادة التسجيل حتى تكون جودة وإتزان كل من الأداء والصوتيات مكملة للحركة السلسة لآلة التصوير والتحكم الكامل فى الإضاءة . وعلى العكس كانت المزايا الخشنة للصوت المباشر تتلاءم مع التمثيل المرتجل وتكمله ، إلى جانب التصوير فى الموقع مع استخدام آلات التصوير خفيفة الحمل والمحمولة على اليد فى أغلب الأحيان . وهكذا ارتبطت إعادة التسجيل بالأفلام الروائية المصقولة والكوميديات العاطفية وأنواع كثيرة من الدراما . أما الصوت المباشر فقد ارتبط بالأفلام ذات الاهتمامات الاجتماعية ، وأفلام الموجة الجديدة الفرنسية وهى أفلام تحاول المحافظة على الإحساس بواقع حياة الناس .

وفى الفترة الأخيرة اتجهت الأفلام الروائية الأمريكية الباهظة التكاليف إلى استخدام كلا الطريقتين ، إعتماداً على الصوت المباشر أثناء العمل فى الموقع ، للإستفادة من الإحساس بأنه ينقل الحقيقة الحاضرة الفورية ، ومن تحرير ممثليهم ليرتجلوا كلامهم . وبايجاز ، لقد اختارت سينما الممولين الكبار أن تقلد من آن لآخر مظهر السينما البسيطة الأليفة . ولكن يجب أن نضيف أن هذا تقليد مع اختلاف واضح . إن الميكروفونات اللاسلكية التى تعتمد عليها الأفلام الأمريكية من أجل التسجيل المباشر للحوار تقدم صوتا أنقى مما كانت تقدمه الأساليب القديمة لتسجيل الصوت فى الموقع . لقد قل صوت البيئة المحيطة ، واصبح الصوت مسجلا بدون أى تشوه ملحوظ . وهكذا أمكن الحصول على شريط للصوت المباشر ، وأن يتم المزج فى مرحلة تالية مع شرائط المؤثرات المسجلة بعد التصوير للوصول إلى شريط صوت مركب يجمع أفضل صوت حى مع أفضل صوت معاد تسجيله .

وللحوار دور رئيسى فى خلق السرد القصصى . إنه فى أبسط تعبير ،الوسيلة التى تعبر بها شخصيات الفكرة الرئيسية عن نفسها . وإذا جمعنا بين الحوار وحركة الشخصيات ، واستبعدنا كل ماهو خلاف ذلك ، فستبقى أمام المتفرجين فكرة مازالت مقبولة عما يدور حوله كل فيلم . ويمكننا أن نتأكد من هذا عندما نقرأ سيناريو أى فيلم ، فهو يقدم الحوار وبعض التعليمات الخاصة بقاعة التصوير (البلاتوه) إلى جانب أشياء قليلة أخرى . هذه الحقيقة تجعل للحوار وزنا كبيراً فى شريط الصوت فى أغلب الأفلام .

هذا الوزن الواضح للحوار يقودنا إلى أن نعتقد أنه يكفى أن يقال بتعبير ملىء بالحيوية . وإن كان هذا أساسياً ، إلا أن علينا أن نتذكر أن المخرجين يختارون ممثليهم لامن أجل شكلهم فقط ، بل من أجل نوع صوتهم أيضا . إن المخرج لن يرحب بأن يتشابه صوت إثنين من الممثلين الرئيسيين ، خوفاً من إثارة أى ارتباك . وهو يرغب أيضا فى الوصول إلى قدر من توضيح الشخصيات عن طريق صفات صوت كل ممثل ، خاصة إذا كان يريد أن يصور نوعاً من الشخصيات المعروفة المعالم والصفات . ومن الصعب تنفيذ هذا فى أفلام هذه الأيام ، لأننا اعتدنا على نوع من الأصوات التى تستخدم لأنها تبدو طبيعية . وإذا استمعنا إلى أحد الأفلام القديمة ، فسرعان ما نلاحظ أن أصوات الشخصيات تبدو مصطنعة ، وأن قوالب اصواتهم أيضاً تقع ضمن تقسيمات مميزة : إن رجل العصابات فى أفلام هوليوود

البوليسية في الثلاثينات يتكلم بنوع من الأصوات ، بينما يتكلم رجل الشرطة بنوع آخر .

المؤثرات الصوتية

الصوت المباشر

المؤثرات الصوتية ، مثلها مثل الكلام ، يمكن تسجيلها مباشرة أو تسجيلها بعد التصوير . ويتضمن الصوت المباشر فى الشريط النهائى ، كما سبق أن عرفنا ، مزيداً من صوت البيئة المحيطة ، أكثر مما يتضمنه شريط المؤثرات الذى نجمعه جزءا جزءاً — وقد لايكون لصوت البيئة هذا أى ارتباط بالسرد القصصى. وبالرغم من أن الصوت المباشر يمكن مزجه ، إلا أن التوازن الصوتى الذى يمكن أن يحصل عليه فنيو الصوت فى الموقــع يقــل جــودة عن ذلك الذى يمكن الوصــول إليــه فى جناح تجميع التسجيلات . وأحد أسباب ذلك أن مهندس الصوت سوف يجد مزيداً من الصعوبة فى الاستجابة الفورية لأى تغيير فى منسوب الصوت أو أى تغيير فى متطلبات المنظر مما يستلزم تعديل المنسوب . ويمكن لمهندس الصوت داخل الاستديو أن يجرى التدريبات (البروفات) اللازمة وأن يجرب المزج قبل أن ينتهى منه . والسبب الثانى أن الصوت المباشر يتم تسجيله بعد المزج على شريط واحد ، ولايمكن بعد ذلك تعديل التوازن بين العناصر المكونة له. والتعديل الوحيد الممكن هو إعادة تسجيل « صوت حر » wild فيما بعد (أى الصوت المسجل دون استخدام آلة التصوير) ، كوسيلة لإثراء ما سبق الحصول عليه . وكثيرا ما يحدث هذا . يمكن مثلا مزج شريط حى لصوت محرك السيارة مع شرائط أصوات حرة لنفس المحرك ، لكى يكتسب شريط الصوت النهائى انتقالا ناعماً بين اللقطات ، التى يكون تسجيلها قد تم فى مواقع متفرقة وعلى مسافات مختلفة من محرك السيارة .

ونتيجة لكل هذه القيود أصبح للموثرات الصوتية المباشرة ، مثل الكلام المباشر ، ميزة الألفة والعلاقة الحميمة . وهذه تنقل المتفرج قريباً من المنظر ، دون إقحام تكنولوجيا الاستديو . ولاداعى لأن يكون المتفرجون مدركين لهذا ، إلا أن ردود فعلهم ستكون نتيجة الإحساس بالطريقة التى يختلف بها الصوت المباشر عن صوت الأستديو .

المؤثرات المسجلة بعد التصوير

يمكن لأساليب الأستديو المصقولة ذات التكنولوجيا العالية أن تقدم للمؤثرات الصوتية شيئاً ، يقابل ماتقدمه إعادة التسجيل بالنسبة لصوت الممثل . ان شريط المؤثرات يتكون من عدة عناصر تم تسجيل كل منها على حدة ، لهذا الجزء من الفيلم بالذات . فما هى ميزة هذا الأسلوب على أسلوب الصوت المباشر ؟

١ — **التوازن** .يمكن الحصول على درجة عالية من الإتقان مع الصلاحية للإستماع من الناحية الدرامية . إن التسجيل اللاحق post-recording للمؤثرات الصوتية تجعل الشريط النهائى يتكون من عدة عناصر تم تسجيل كل منها على حدة . وإذا كان فى مشهدنا صوت خروف ووقع أقدام الناس وصوت الريح وسيارة تمر ، فان مركب الصوت ، بعد أن يقوم بتسجيل هذه الأصوات كل على حدة ، يقوم بتجميعها مع مراعاة التوازن بينها حسب مقتضيات السيناريو . قد يقتضى هذا أن يكون وقع الأقدام هو الأعلى صوتا ، وأن يكون صوت الريح هادئاً ، وأن يكون الخروف بعيداً ، وأن يظهر صوت السيارة تدريجياً ثم يختفى تدريجياً بعد مرور فترة ما .ويمكن خلق الإحساس بهذه المسافات سمعياً فى جناح تجميع التسجيلات ، وذلك للمساعدة فى إضافة البعد الثالث للفيلم ، وبحيث أن ما نشاهده عن بعد نسمعه عن بعد أيضا .

٢ — **الاختيار** . والميزة الثانية لتسجيل المؤثرات تسجيلا لاحقاً هى أنه يمكن اختيارها حسب طلبات المخرج . لقد سبق أن أوضحنا أننا نختار ما نسمعه . إن إعادة تسجيل الصوت تمكن المخرج من أن يكون شريط الصوت بحيث يبدو لنا أننا نسمع فقط ماكنا سنسمعه فى نفس هذه الظروف الدرامية . ولنتخيل مشهداً بسيطا تعود فيه إمرأة شابة إلى مسكنها بعد يوم عمل مرهق . وعندما تمر من باب الدخول يحيها أطفالها صائحين« ماما ! أنا جعان ! إمتى حاناكل ياماما » . وزوجها الذى رجع إلى البيت منذ ساعة مضت ، لم يعد شيئا من الطعام ، بل هو جالس جلسة مريحة يشاهد برامج التليفزيون فى حجرة الجلوس . هناك فى الواقع فى شوارع المدينة ، حيث يسكن أغلبنا ، ضجيج هائل من أصوات حركة المرور فى ساعة إشتداد الزحام . ولكن المخرج فى فيلمنا هذا ، ولكى يركز على مدى ما تشعر به الزوجة الشابة من إرهاق ووحدة ، يحاول أن يحتفظ بأصوات المرور فى المستوى الخلفى حتى يبرز صوت وقع أقدامها وهى تسير من سيارتها إلى الباب الأمامى لمسكنها . وعندما تغلق الباب وراءها ،

وبالرغم من أننا نظل فى واقع الحياة نسمع صوت حركة المرور مخففاً ، فان المخرج يجعله يختفى تماماً ليركز انتباهنا على أفراد العائلة داخل المسكن . وفى واقع الحياة ، عندما تحيى الأم أطفالها عند الباب ، يكون صوت جهاز التليفزيون مسموعاً ، ولكن فى هذه اللحظة توجه كل اهتمامها لأطفالها بحيث لاتسمع صوت الجهاز ، ولهذا يستبعد المخرج صوته عن آذاننا أيضا . وعندما تبدأ حركتها داخل المنزل لتبحث عن زوجها، يظهر تدريجياً هذا العنصر من شريط الصوت ليصل إلى المنسوب الأوسط .

هذان العنصران : التوازن والاختيار ، يضيفان إلى شريط التسجيل اللاحق للمؤثرات مظهراً من « النظافة » . لقد أصبح أكثر نقاء ووضوحاً ، مما فى الشريط المباشر . وهو على العكس من الشريط المباشر الذى يتضمن عدداً من العناصر « الزائدة »، وهى الأصوات التى تظهر على الشريط لأن الميكروفونات التقطتها والتى لا أهمية لها فى السرد القصصى . إن الشريط الذى يعتمد على التسجيل اللاحق يتم تكوينه عن قصد .

٣ـ **تعديل الصوت** . لشريط الصوت الذى يعتمد على التسجيل اللاحق ميزة على التسجيل المباشر فى أحد مظاهره الحيوية ، وذلك فى خلق الجو العام عن طريق تعديل الصوت . ويعنى التعديل ببساطة تغيير جودة الصوت ، ويمكن تنفيذ ذلك بطرق متعددة مختلفة . ويمكن توضيح هذا بمثال . فى جزء سابق تخيلنا قطاراً يتحرك على القضبان . ولنفكر الآن فى القطار وهو يطلق نفيره ، ولنضع هذا الحدث البسيط فى ثلاثة مشاهد مختلفة تماماً :

أ ـ القطار يعود بالبطل والبطلة الشابين اللذين تزوجا أخيراً ، إلى بلدتهما .

ب ـ سيدة عجوز وزوجها يراقبان القطار وهو يمر أمام مزرعتها الصغيرة . كانا فيما مضى ينتقلان إلى المـــدن الكبيرة التى يربط بينها القطار ، أما الآن فهما غير قادرين على تحمل تكاليف السفر .

جـ ـ طفل يجلس على القضبان معرض لخطر أن يدهمه القطار .

من الواضح أن روح كل من هذه المشاهد الثلاثة يختلف تماماً عن غيره ، ولكننا سنفترض أن القطار هو نفسه فى كل منها . وله نفير واحد ، وفى حالة التسجيل المباشر سيكون صوته واحداً دائماً ، عاليا أو منخفضا حسب اختيار السينمائى أثناء المزج الحى . والآن إن تنويع منسوب الصوت أو « سعة ذبذبته » amplitude

هو أحد المتغيرات فى تعديل الصوت ، وسوف نرى مدى أهميته فى خلق روح هذه المشاهد الثلاثة . وأيا كان الأمر يمكن للصوت اللاحق التسجيل أن يصل إلى ماهو أبعد ، وأن يغير من طبقة pitch المؤثرات الصوتية وطابعها timbre . ويمكن تغيير سعة الذبذبة بمجرد إدارة مقبض معين . أما تغيير الطبقة (وهى تردد الصوت الذى يجعله إما نغمة عالية أو منخفضة) أو تغيير الطابع (مزج التوافقات التى تكسب الصوت خشونته أو عذوبته أو أى صفة أخرى) فهذه تعديلات أكثر تعقيداً . إن مفتاح العمل أمام مهندس الصوت يعتمد على حقيقة أن شريط التسجيل اللاحق يتكون عادة من أصوات لم تسجل من الأشياء التى تبدو على الشاشة أنها مصدر هذه الأصوات . فليست كل أصوات القطار التى تلزمنا تصدر عن ذلك القطار .

وأمام مهندسى الصوت عدة اختيارات للطريق الذى يسلكوه . يمكنهم فى هذه الحالة أن يسجلوا عدداً من أصوات نفير القاطرات المختلفة تسجيلا حراً، وأن يعيدوا تسجيل هذه الأصوات على الشريط بما هو مناسب . كما يمكنهم أن يعيدوا تسجيل مؤثرات سجلوها من قبل فى الأستديو، فلدى قسم الصوت مدى واسع من المعدات التى تخلق المؤثرات الصوتية للعديد من الظروف والمناسبات ، ومن الممكن أن يتوفر لديهم عدد من نفير القطارات ويمكنهم بالتالى أن يعيدوا تسجيل صوت نفير القاطرة من تسجيل للمؤثرات الصوتية، فكل استديو به مكتبة خاصة من الأصوات المخزونة . ويمكنهم أخيراً أن يخلقوا الصوت المطلوب إليكترونيا من خلال جهاز للأصوات الاصطناعية . ومادمنا نعرف طبيعة الصوت المطلوب فالطريق واضح أمام طاقم الصوت الذى يملك جهازاً للأصوات الاصطناعية . ويمكن أن يتم تكوين شريط المؤثرات بهذه الطرق المتعددة ليصل إلى درجة عالية من الإتقان . فكل نوع من الأصوات يمكن خلقه فى الاستديو ثم يعاد ضبط تزامنه مع الحركة .

كيف إذاً نحصل على المشاهد الثلاثة من هذه المعالجة ؟

ا — يلزمنا هنا لمشهد الزفاف جو عام للاحتفال بهذه المناسبة ، ويجب أن يتفق صوت نفير القطار مع هذا . يجب أن يكون الصوت عاليا ومن طبقة عالية إلى حد ما لكى تضيف إلى بهجة المشهد . ويلزم بالإضافة إلى ذلك أن يكون له طابع (جرس) نحاسى نظيف ، لاخشونة فيه .

ب — يرغب المخرج فى هذه الحالة أن يخلق جواً من الحنين والأسف . ولكى يحصل على هذا يجعل صوت نفير القطار من طبقة منخفضة نوعا وبصوت

هادئ . وعندما يمر القطار تقل ذبذبة الطبقة بحيث يصبح الصوت وكأنه أنين . ويصبح طابع الصوت بحيث يعطى تأثير بعد المسافة، لا من حيث المكان فقط ، بل من حيث الزمان أيضا . والطريقة التقليدية للحصول على هذا من خلال الطابع (الجرس) هى أن نعطى الصوت رنيناً ليقترب من أن يكون صدى للصوت .

جـ- الخطر والخوف هما المدخل العاطفى للمشهد الأخير . ولايمكن تفادى أن يكون صوت النفير عالياً إلى حد فظيع. وتقل أهمية طبقة النغمة عن طابعها، يجب أن يدوى صوت هذا النفير . إنه يكون كأبعد مايمكن تصوره عن أى نغمة ناعمة معسولة ، ويكون كله خشونة ملموسة .

إن البراعة التى تلزم لخلق شريط المؤثرات التى تسجل تسجيلا لاحقا ، تثير مسألة نصيبها من الواقعية . يجب أن تذكر أن شريط مؤثرات الأصوات المباشرة يضمن للمستمع صفة الواقعية نتيجة لتوفر العناصر الزائدة (صوت حركة المرور الذى لايوجد داع لوجوده وأصوات أخرى غيرمميزة وخلافها) . وبمقارنة شريط التسجيلات اللاحقة ، فانه يتضمن فقط الأصوات التى لها هدف درامى . أما عن مدى التصاقة بالحياة الفعلية فهذا أمر تحدده الأصوات التى يستبعدها . وأما عن إخلاصه وولائه فللصدق الدرامى وليس للواقع ، إنه الصدق للخيال وليس للعالم الخارجى .

الموسيقى

التعديل

إن ملاحظة التعديل هنا ، كما يحدث عند تحليل المؤثرات الصوتية ، يساعدنا على تذوق التأثيرات التى يمكن أن يحققها شريط الموسيقى . إن مفهوم التعديل يبدأ من تحليل الموسيقى حيث نجد أن الصوت المنفرد المستمر يمكن تعديله فيما يختص بسعة الذبذبة والطبقة والطابع (الجرس) . ويمكننا أن نتخيل الصوت المنفرد المستمر وهو يزداد علواً وتعومة ، وهو يرتفع وينخفض فى تردده وطبقته وعندما يصير خشنا ثم جافاً ثم عذبا وأخيراً ذا رنين . ويمكن للتعديل فى الموسيقى بصفة عامة أن يحدث تأثيرات تصل إلى ماهو أبعد من هذا . وإذا كانت هذه التغييرات تتفق مع تتابع

لحظات درامية معينة، فيمكنها أن تدعم رد فعل المتفرج مع مايراه إلى حد كبير .

لقد قيل أحيانا أن الصوت ذا الطبقة الأعلى يزيد من الإحساس بالتوتر ، بينما يساعد الصوت ذو الطبقة الأوطى على الاسترخاء . ويمكن لمثل هذه الآراء والبيانات أن تكون صحيحة فى حالات معينة ، ولكن من الصعب التعميم عن تأثير التعديلات بطريقة موثوقة بها . ومايمكننا أن نقوله أن هذه التعديلات فى الموسيقى المصاحبة للفيلم يمكنها أن تغير إدراكنا بطريقة ما للأحداث المصورة . قد تقودنا لتوقع حدوث أشياء أخرى ، أو أن توجهنا فى تجاوبنا مع شئ قد حدث لتوه . وفى كلا الحالتين فإن علاقتنا بعالم الشاشة قد تعدلت .

الايقاع

نجد بصفة عامة أن إيقاع القطعة الموسيقية لموقع لايقاوم على المشهد السينمائى . ويمكننا أن نقول من وجهة نظر المختصين انه من المستحيل عملياً تركيب صور أى فيلم بنجاح دون أن نجعل إيقاع القطع بين اللقطات يمتزج مع إيقاع الموسيقى المصاحبة. والشئ الذى يهم المتفرج معرفته من وجهة نظره هو ان إيقاع الموسيقى المصاحبة سوف يأخذ مكانه ويرسى لنا إحساسنا بسرعة المشهد الذى تصاحبه .

ويمكن توضيح هذا لأى شخص يمكنه أن يحصل على جزء من شريط أى فيلم أو تسجيل فيديو له . ويبدأ الشخص بعرض الفيلم أولا بمصاحبة الموسيقى الأصلية على شريط الصوت . ثم يعاد عرضه مرة ثانية مع أستبعاد الصوت تماما ولكن بمصاحبة موسيقى من مصدر آخر ، جرامفون أو جهاز تسجيل . وإذا كانت القطعة الموسيقية الثانية لها توقيت مختلف عن القطعة الأصلية ، فإن تأثير الإيقاع المحسوس للفيلم سيكون مدهشا . إذا كانت القطعة الموسيقية أسرع فسيبدو أنها تسرع من إيقاع الفيلم ، وعلى العكس إذا كانت الموسيقى فيها إسترخاء أكثر مما فى الأصل فإنها ستبطىء من إيقاع الفيلم . ونتعلم من هذا ، كمحللين ، أنه بالرغم من أن الموسيقى لاتغير السرعة الفعلية للأحداث (الحركة وتحريك آلة التصوير والقطع بين اللقطات) على الشاشة ، فانها توفر لنا مايوجهنا إلى السرعة المحسوسة لهذه الأحداث .

الحالة النفسية

إن الصياغة العاطفية للموسيقى ، كما هو الحال مع إيقاعها ، لها أثر قوى على تجاوب

المتفرج مع المشهد . إن الموسيقى بصفة عامة ، وسواء كان وراءها دافع أم لا (أنظر الفقرة التالية) تدعم المشهد بحيث ترفع بقوة من الحالة النفسية التى يعرضها . ونجد فى هذا الجانب من وقع الموسيقى أنها تملك قدرة هائلة على أن تطبع المشهد بصفاتها المميزة . إلا أن دور الموسيقى ليس محدوداً فى رفع وتدعيم الحالة النفسية mood الموجودة أصلا . يمكن أن نستخدم الموسيقى لإبعاد المتفرج عن الموضوع المرئى ، وإن كان هذا ليس استخداماً شائعاً . فمثلا ، يمكن تكوين المشهد بحيث تكون موسيقاه مرتبطة بمجموعة من الناس لانتعاطف معهم ، لأننا نرى الأشياء من وجهة نظر البطل . وربما يلتقى البطل وهو فى حالة حزن — ونحن نتعاطف معه بشدة — بمجموعة من السكارى يرقصون فى ساعة متأخرة من الليل . وتملأ موسيقى رقصاتهم الشاشة مرحاً وبهجة . لكن حزنه ، ومدى إلتصاقنا به ، يتعارض تماما مع مرح الراقصين وصخبهم . إن الموسيقى هنا تجعلنا نحس بالبرود .

الموسيقى التى وراؤها دافع والموسيقى التفسيرية

من المناسب أن نصنف الموسيقى تبعاً لما إذا كان وجودها فى المشهد وراءه دافع ينص عليه السيناريو مباشرة (كأن يضع شخص إسطوانة فى الجرامفون ، أو يحضر حفلا موسيقيا أو ما إلى ذلك) أو إذا لم يكن لها دور فى الدراما التى تدور على الشاشة ، ولكن السينمائى أضافها ليدفع المتفرجين لتفسير المشهد بطريقة خاصة . ويوصف النوع الأول بأنه « موسيقى وراؤها دافع » motivated لأن شيئا يحدث وفق السيناريو ينص على أن نستمع إلى هذه الموسيقى . ويوصف النوع الثانى بأنه « موسيقى تفسيرية » interpretive ، واسمها يشرح وظيفتها .

ولكل من نوعى الموسيقى أثره الواضح على مدى إدراكنا للمشهد النهائى الذى أشرنا إليه . وغنى عن الذكر أن كلا من نوعى الموسيقى يتم اختياره بمنتهى العناية ويتم إدخاله فى اللحظة التى يجب أن يبدأ عندها . لاشىء يحدث بالصدفة بالنسبة للموسيقى التى وراؤها دافع . والموسيقى التى وراؤها دافع ، مثلها مثل الموسيقى التفسيرية ، تحفز المتفرجين على أن يقرأوا المشاهد التى تصاحبها بطريقة معينة .

وكانت الموسيقى التفسيرية والموسيقى التى وراؤها دافع تختلفان عن بعضهما تماماً فى يوم من الأيام . وكانت الموسيقى التى وراؤها دافع ، بحكم طبيعتها كموسيقى حقيقية يستمع إليها أو يعزفها أحد أبطال الفيلم ، لها استقلال محدد داخل الصورة ، ولها

قيمتها فى حد ذاتها . وحتى منتصف الستينات لم تكن الموسيقى التفسيرية تمتلك صفات حيوية بصفة عامة بحيث تثير الاهتمام فى حد ذاتها . وكان الرأى وقتئذ إنها يجب أن تعمل فى خدمة السرد القصصى ، وإلا تلفت الأنظار إليها عن طريق روعتها وامتيازها . وإذا صرفنا إنتباهنا عن قصة أى فيلم تجارى تم انتاجه قبل ذلك التاريخ ، فسوف نلاحظ أن الموسيقى التفسيرية توجه تعليماتها للمتفرجين بما يجب أن يحسوا به ، ولاشيء أكثر من هذا .

ويمكن للموسيقى التفسيرية من هذا النوع أن تكون فجة لابراعة فيها . يختبئ الأشرار لإيقاع البطل فى كمين ، فنستمع إلى سلسلة متكررة من نغمات منفعلة على أوتار الكمان . ويقع البطل فى المصيدة ، فيتبع هذا ثلاثة أو أربعة ارتطامات من الآلات النحاسية والطبول ، تنتهى بأن يهاجم الأشرار البطل . وقد يستخدم مركب الصوت عند هذه النقطة التأثير الذى يحققه الصمت عند لحظات الكوارث ، ففى إمكان الصمت أن يدعم التوتر والرعب بتأثير أقوى من الموسيقى الصاخبة . وفى أغلب الأحوال يصر المنتجون على استخدام الضوضاء ، والآن وبينما تتطاير القبضات فى الفضاء تستمر صدمات الضجيج ، متزامنة بكل دقة مع ضرب القبضات للوجوه لزيادة وقعها .

وإنها لتجربة مرهقة أن نجلس طوال فيلم بأكمله حين تلح موسيقاه على ردود فعلنا لتوجهها هذا الاتجاه أو ذاك . ويجب أن نذكر أن الموسيقى التفسيرية غالبا ما تكون مدونة ببراعة ولباقة . ويبدو أن الدافع وراء التوسع فى استخدامها سببه تخوف طاقم الإنتاج من أن المتفرجين فى حاجة لهذا النوع من التلقين والمتابعة للتأكد من أنهم متمتعون بما يشاهدون . وبالرغم من أنه مازالت هناك بعض الأفلام التى تصاحبها موسيقى من هذا النوع ، إلا أن مسلسلات التليفزيون الأمريكى أصبحت هى المقر المختار لها منذ أواسط الستينات وحتى اليوم . إن منتجى التليفزيون يعرفون أن مايقدمونه من دراما يحتاج ، لكى يلفت نظر المشاهد ، أن يتنافس مع كل مايدور فى البيت . ويحاول منتجو هذه المسلسلات بلا هوادة أن يؤكدوا كل حركة بمثل هذه الموسيقى حتى يمكنهم أن يحتفظوا بمتابعة المشاهدين — الذين يتوزع انتباههم بين الشاشة وما يعملونه فى المنزل فى ذلك الوقت — للإتجاه العام للقصة .

أما الموسيقى المؤلفة لكى يستمع إليها الناس فى حد ذاتها فيجب أن يكون لها منطقها وتماسكها وتناغمها الخاص . قد يكون لها على سبيل المثال تعبير معين عن الفكرة

الرئيسية التى تطورها ، وهذا يحتاج إلى وقت . مثل هذه الموسيقى باختصار لاتصلح لتوضيح كل لحظة من الحدث . وهناك استخدامان محتملان لمثل هذه الموسيقى المستقلة ، هما :

أ — للتعليق عند لحظة هدوء فى الأحداث على ماحدث تواً ، أو على ماسوف يحدث .

ب — للتعليق بصفة عامة، وبدون أى متابعة تفصيلية لتطور الفكرة الرئيسية ، على ما يدور وقتئذ .

ونجد فى كلا الإحتمالين ، أن طبيعة التعميم فى مثل هذه الموسيقى تترك للمتفرج قدراً من الحرية ليكون له حكمه الخاص . وليس الأمر هنا توجيهياً كما هو الحال مع الموسيقى المكتوبة خصيصاً للسينما .

الموسيقى المسجلة سابقا ولاحقا

الفروق بين الموسيقى التى وراءها دافع والموسيقى التفسيرية واضحة حتى فى الطريقة التى يتم بها تسجيل كل منها . إن الموسيقى التى وراءها دافع تسجل عادة قبل تصوير الفيلم، أى أنها تسجل سابقاً . قد تكون مأخوذة عن إسطوانة متداولة من قبل، أو قد يبدأ توزيعها فى شكل اسطوانة كمصدر إضافى للدخل يرتبط بموعد بدء عرض الفيلم . وفى كلا الحالتين قد تم التسجيل سابقا، وإذا كان المفروض أن يعزف الممثلون أو يغنوا ، فانهم يؤدون الحركات فقط (بانتوميم) على أنغام الأسطوانة . ويتم الإعتماد على هذا الأسلوب عند تحضير الأفلام الموسيقية : فالراقصون هنا عليهم أن يواجهوا أعباء كثيرة للتمكن من حركات الرقص دون أن يكون عليهم أيضا أن يسجلوا أغنية على درجة من الكمال فى الوقت نفسه . وبما أنه يلزم توفر الموسيقى مقدما لكى يرقصوا وفقاً لها ، فإن التسجيل اللاحق هنا ليس اقتصادياً .

وقد يحدث أحياناً أن يسجل أحد الفنانين تسجيلا حياً . ولكن هذا أمر غير عادى ، لأن توازن الصوتيات للموسيقى يتطلب تحكماً عالياً فى المكان أكثر مما يتطلبه الكلام . إن المشاكل الفنية لاحصر لها فى هذه الحالة .

وعلى العكس ، نجد أن الموسيقى التفسيرية غالباً ماتسجل لاحقاً . وليس من الصعب معرفة السبب . فادام المطلوب منها أن تسيطر على مشاعرنا أثناء المشاهد التى تصاحبها ومادامت هذه الموسيقى تعلق على مايجرى على الشاشة ، فمن الصعب جداً

أن تطالب السينمائيين باعدادها قبل تصوير الفيلم . هناك لحظات متعددة من الفيلم إذا حدث عندها أى عدم تزامن ولو لثانية واحدة بين الموسيقى والحركة لحدثت كارثة . ولنأخذ مشهداً عادياً من أحدأفلام المطاردات : تنطلق ثلاث رصاصات وبموت رجل . يجب أن تلى الثلاث طلقات مباشرة ضجة عالية من الأوركسترا. وإذا حدث هذا الصوت مبكراً فإنه سيسبق الطلقات ويصبح الأمر مربكاً . وإذا حدث متأخراً بثانية واحدة ، فيكون له تأثير آخر مختلف تماماً، فبدلا من التركيز على الطلقات نفسها فإن الموسيقى بعد هذا الفاصل القصير ستركز على مافعلته الطلقات. إن معنى التأكيد الموسيقى قد تغير من خلال توقيته فقط، وهو الآن يؤكد على رعب الموت الذى سببته الطلقات .

وعلى هذا عندما تتكامل الموسيقى التفسيرية مع الحركة بهذا القدر من التقارب ، يصبح من المستحيل عملياً تسجيلها قبل تصوير الفيلم . ويصبح على الممثلين وعلى طاقم الفيلم أن يضبطوا توقيت مايعملونه بمنتهى الدقة بحيث تكون النتيجة أنهم يتحركون وكأنهم من عرائس الماريونيت . والطريقة العملية أن هذا النوع من الموسيقى يتم تدوينه عندما ينتهى العمل فى بقية الفيلم . ويصبح الفيلم متوفراً أمام مؤلف الموسيقى وهو يعمل ، ويمكنه أن يضبط توقيت موسيقاه حسب متطلبات دراما الشاشة . ويقوم قائد الأوركسترا بدوره بضبط سرعة العازفين لكى يطابق الحركة ، وهو يفعل هذا بأن يراقب بعينه إعادة عرض الفيلم أثناء تسجيل الموسيقى .

● الصوت وتكوين الفيلم

الصوت المتزامن والصوت الحر

الصوت المتزامن synchronous هو ذلك الصوت الذى يسببه حدث على الشاشة . يفتح شخص ما فمه وعندما تتحرك شفتاه نسمع كلاماً . ويعبر الحجرة ونسمع صوت أقدامه . أما الصوت الحر wild ، الذى يسمى أحيانا الصوت غير المتزامن ، فهو كل ما هو خلاف ذلك .

وفى الأيام الأولى للسينما الناطقة كان يبدو للسينمائيين أنه من المنطق ألا يتضمن شريط الصوت أى صوت لا نرى مصدره على الشاشة ، وأن كل ما نراه ويكون له صوت فى الحياة الفعلية يجب أن يظهر صوته ضمن شريط الصوت. ويعنى هذا

انهم كانوا يهدفون إلى تسجيل شريط متزامن كامل تماماً، بأعتبار أن هذا هو أقرب ما يكون لواقع الحياة ، إلا أن السمع ، كما نعرف حتى الآن ، يعمل بطريقة انتقائية ، ويمكننا أن ندرك أن مثل هذا الشريط ، الذى يقدم كل المؤثرات الممكنة ، سيكون مزدحماً بالأصوات إلى حد الاكتظاظ . وسرعان ما اكتشف السينمائيون ذلك . واستمروا بعد أن تعلموا أن ينتخبوا ما يسجلونه من أصوات ، فى إظهار الأصوات المتزامنة فقط ، أى الأصوات التى نراها فقط ، إذا صح هذا التعبير . وأصبحت هذه طريقة مملة لمعالجة شريط الصوت ، وسرعان ما أدركوا مدى جاذبية الصوت الحر وبدأوا فى إضافته . وهناك أسباب نفسية وفنية وراء هذه الرغبة .

وكما أوضح **كاريل رايس وجافن ميللر** فى كتابهما « فن المونتاج السينمائى » ، نجد أن للسمع ميزة على الرؤية ، إذ نتسلم الإشارات الصوتية من جميع الإتجاهات ، بينما لا ترى عيوننا إلا الأشياء التى تتجه إليها . إننا فى الواقع نسمع ونتجه بأسماعنا إلى مالا نراه : مثل الحركة التى خلفناو حركة المرور وراء الأفق والموسيقى الصادرة من الحجرة المجاورة . ويمكن للأصوات الحرة أن تقدم للفيلم ما يقابل هذا فى هذه التجربة .

وهكذا يستغل الصوت الحر ، لصالح السينما ، واقع أننا نسمع بقناة مختلفة تماماً عن تلك التى نرى بها. وإذا كان شريط الصوت يؤيد ما تراه العين فقد يقوم هذا بدور المساعدة والتأكيد ، ولكن إلى حد معين ، أما بعد ذلك فيقدم الشريط لنا معلومات زائدة عن الحاجة. ومفهوم المعلومات الزائدة أمر أكثر تعقيداً من هذا . وإن كنا نتسلم إشارات السينما عن طريق قناتين، هما العيون والآذان، فاننا نفعل ذلك من خلال خمسة أنظمة مختلفة تماماً لا يكرر أحدها الآخر: وهذه الأنظمة هى : (١) صور مرئية، (٢) لغة مكتوبة (العناوين والخطابات ومانشيتات الصحف . . إلخ) ، (٣) الكلام ، (٤) المؤثرات الصوتية ، (٥) الموسيقى . وهكذا إذا رأينا شخصا يتكلم، فان الاستماع إلى ما يقوله لا يعتبر تكراراً أو معلومات زائدة عما توفره لنا الصورة ، بل هو يسد حاجة لأن الصور المرئية لا تنقل إلينا تفاصيل الحوار.إن أقصى إحساس بالمعلومات الزائدة عن الحاجة يحدث عندما تكرر المؤثرات الصوتية بدون أى داع ما سبق أن عبر عنه السرد القصصى من خلال الأنظمة الأخرى (الصور المرئية والكلام وربما الموسيقى أيضا) . وعندما ناقشنا من قبل استخدام الموسيقى التفسيرية للتأكيد بشكل زائد فاننا كنا فى الواقع نصف صيغة واضحة من الأصوات الزائدة .

إن الطرق التى تثرى بها الأصوات الحرة والمتزامنة ، المعلومات التى تنقلها

الصور ، أصبحت الآن أكثر تعقيداً واكتمالا عما كانت عليه فى السنوات الأولى للسينما الناطقة . وأصبح لتطبيق هذه الطرق عن وعى نتائجه فى التحكم فى الحيز وفى الزمن فى السينما . وستعرض بايجاز لهذين الجانبين على التوالى .

الصوت والحيز : التكوين داخل الصورة

إن ما نسمعه يمكن أن يؤثر فى الطريقة التى نرى بها . ويمكن للسينمائى أن يعيد تنظيم فيلمه لا وفقاً للمبادئ المرئية التى فحصناها فى الجزء الثالث من هذا الكتاب ، بل أيضا وفق الطريقة التى يكون بها شريط الصوت .

الحيز داخل الشاشة

إذا كان هناك شخصان أو أكثر داخل الصورة وأحدهم يتكلم إلى الآخرين ، فإن هذا الشخص سوف يلفت أنظار المتفرجين . ومادام الكلام مصقولا وموجزا فإننا نتجه بأنظارنا إلى المتحدث دائما . أما إذا استمر المتحدث لمدة أطول فإننا عادة نتجه بأنظارنا بعيداً عنه بحثاً عن معلومات أخرى ولكى نعرف بصفة خاصة كيف يستقبل الأشخاص الآخرون ما يقوله (وتسرى نفس الحالة إذا تحرك شخص حركة واضحة ، فإنها سوف تلفت أنظارنا) .

وتكوين الصورة حول المتحدث هى إحدى الطرق التى يمكن للصوت أن يركز بها الاهتمام المرئى . ويمكن للمؤثرات الصوتية أن تفعل ذلك أيضا . ولنتخيل المثال التالى . نرى فى أحد أفلام الشاشة العريضة شخصين منهمكين فى الحوار فى أقصى يسار الصورة . وفجأة نسمع صوتاً غير متوقع (وليكن صوت زناد مسدس يعود إلى مكانه) . وإما أن تحدث حركة صغيرة جداً بين الشجيرات الموجودة فى يمين الصورة ، وإما إن يستدير الممثلان ليحدقا فى تلك النقطة ،لكى نكتشف نحن مكان مصدر الصوت . (ولا يوجد صوت مجسم إلا فى قليل جداً من دور العرض ، ولهذا السبب يحتاج المتفرجون لمثل هذه التوجيهات حتى يعرفوا من أين صدر الصوت) . ويتجه اهتمامنا فوراً عبر الشاشة إلى اليمين . لقد أعاد المخرج تكوين صورته بصوت معين ، إذ لم يحدث شئ بالكاد من الناحية المرئية .

وللصوت وظيفة أخرى مهمة فى تدعيم إحساسنا بالحيز داخل الشاشة . إنه يضيف جوهرياً لإحساسنا بالبعد الثالث ، العمق . إن أى صوت يحدثه شخص

أو شيء فى المستوى الأمامى يختلف من حيث سعة الذبذبة والطابع (الجرس) عن نفس الصوت لو صدر من المستوى الأوسط ، كما يختلف عنه لو كان قد صدر من المستوى الخلفى . وبينما يقل مستوى الصوت يزيد رنينه حسب المسافة . وهكذا نجد أن عمل مهندس الصوت يكمل عمل طاقم الإضاءة والتصوير لخلق الإيهام بالعمق.

وكلامنا هذا لا يخرج عن الأمر المألوف . إلا أن هناك تنويعاً هاماً فى هذه الحالة وهو تقليد لم يحظ إلا بقليل من الاهتمام ، ومع ذلك فهو يكشف عن مظهر من العلاقة بين الجمهور والحدث السينمائى بطريقة غير مألوفة . وما يحدث هو أن لقطة بعيدة أو لقطة بعيدة جداً لشخص ، ترتبط بلقطة قريبة حميمة لصوته . هذا التضارب الظاهرى لا يبدو كذلك بالنسبة للجمهور ، الذى يقرأ هذا الجمع بين الصورة والصوت وكأنه شئ طبيعى . وهو يبدو كذلك لأنه يحقق رغبة الجمهور بالشعور بالتميز فى معرفته بالشخصيات الرئيسية . وهكذا يصبح هذا التحايل وسيلة للخداع فى الحيز ، كما هو وسيلة لخلق إحساس قوى بالذاتية .

الحيز خارج الشاشة

يمتد الصوت الحر بمعلوماتنا إلى ما يحدث وراء حدود إطار الصورة . ولنتصور لقطة تأسيسية لحجرة معيشة يحدث فيها جزء من حدث نوجه له اهتمامنا . وتوجد نافذة مفتوحة فى المستوى الخلفى ، ولكن آله التصوير موجودة فى وضع لا يمكننا من مشاهدة أى شئ من خلال النافذة . وهناك فى شريط الصوت هدير مستمر لصوت حركة المرور المزدحمة . نحن إذاً فى المدينة . إذا غيرنا شريط الصوت بحيث يحل تغريد الطيور محل حركة المرور ، نصبح فى الريف .

نجد فى هذه الحالة أن الصوت هو الوسيلة الوحيدة لإقرار طبيعة الحيز خارج الشاشة . وهو يعمل أيضا كواحد من عدد من المؤثرات لما يحدث خارج مجال الرؤية عندما يتم تقطيع الصورة بين عدد من الزوايا . وإذا خرج شخص من إطار الصورة ولكنه مستمر فى الحديث إلى شخص داخل الصورة فان شريط الصوت هو الذى يخبرنا شيئاً عن مكان وجوده . هذه المعلومات يدعمها خط النظر لعين الممثل الموجود داخل الصورة والذى ينظر إليه . وإذا استمر يتحدث سيقطع مركب الفيلم إلى زاوية جديدة له ، ويصبح الشخص المستمع خارج الصورة الآن ، ولايحدد مكانه إلا المعلومات المرئية التى يقدمها لناخط نظر المتحدث ، إلى أن يبدأ الشخص المستمع فى الإجابة .

الصوت والزمن

الفيلم وسيلة تعمل فى الحيز والزمن. وعندما تناولنا الصوت الحر اشرنا فقط إلى قدراته على وضع الأحداث فى الحيز ، إلا أن هذا لايعنى أن عنصرالزمن غائب . وكنا نتعرض للأحداث التى تدور فى وقت واحد دون أن نخرج عن الوقت الحاضر . ومن الممكن للصوت ، مع ذلك، أن يشير إلى فترة زمنية مختلفة عن تلك التى تدور فيها الصورة . وعندما يصف الراوى مثلا ما قد رآه من قبل ، فإنه يتحدث فى الزمن الحاضر عن أحداث رآها ويتم تمثيلها أمامنا الآن فى زمن ماض تخيلى،أو كما يحدث فى « الرجوع إلى أحداث سابقة » تقطع الصورة إلى الزمن الماضى ، ولكن شريط الصوت يستمر ، ولو لفترة قصيرة على الأقل ، فى الزمن الحاضر . لقد استقرت هذه التحايلات ، ولكن هناك تحايلات أخرى بدأت فى أعمال المخرجين الأوربيين الأكثر إتجاها نحـو المغامرة فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات . عندما ينتهى مشهد ويبدأ المشهد التالى فان شريط الصوت هو الذى يقطع أولا ثم تقطع الصورة بعد عدة ثوان ، إننا نراقب المشهد القديم لفترة ما بينما نسمع المشهد الجديد فوقه ، بشكل محير إلى حد ما.وإن كان المقصود بهذه الحيلة أيضا هو مفاجأة المتفرجين بإدراك جديد لما يحدث على الشاشة ، إلا أننا ألفناها وأصبحت أقل لفتا للنظر من كثرة الإستخدام . ومع هذا،فإن من أهم ما نتوقعه من تجارب الفيلم فى المستقبل هو ما يدور حول رابط الزمن بين الصورة وشريط الصوت .

ويمكننا من خلال هذه الملاحظات أن نطور مفهوم الصوت فى مصاحبته للصورة . وبينما نجد أن الصوت الموازى أو المتزامن ضرورياً للتعبير ولفهم السرد القصصى ، فإن ما يمكن أن نسميه « الصوت المصاحب » يشير إلى كل ما يكون مصدره خارج الصورة ، أى كل شئ من الموسيقى التفسيرية إلى صوت الراوى إلى أصوات الناس فى الحجرات التى لا نراها، إلى أصوات الناس فى دولة أخرى أومن المشهد التالى أو من أشخاص نذكرهم من الماضى أو من المستقبل . ويمكننا أن نفهم من هذا أن الصوت المصاحب قدقام بدور أكثر من مجرد مساعدة السينما فى طريق حريتها غير العادية للتحرك فى الحيز والزمن . إنه سمح لها أيضا بأن تتحرك بطريقة تعتبر عادة من الخصائص المقصورة على الخيال .

الجزء الخامس

التركيب

لقد وجدنا أن كل مرحلة من مراحل صناعة الأفلام التى فحصناها حتى الآن تحيل عناصر العالم الفعلى الذى تتعرض له إلى مادة سينمائية . والتركيب بدوره يؤثر على هذه المواد المحولة لكى يغيرها إلى مرحلة أبعد . وهكذا يصل التشويه الرائع للواقع الذى تقوم به السينما إلى حد الكمال فى مرحلة التركيب (المونتاج) .

وما يحدث على منضدة التركيب فى جوهره يمكن بسهولة إيجازه فى صياغة بسيطة . فالمركب (المونتير) يرى ويسمع كل المادة التى تم تصويرها وتسجيلها من أجل الفيلم ومن كل هذه الكمية يقوم المركب باختيار الأطوال التى سيستخدمها فى تجميع الفيلم . وإذا اكتشفت أن أحد المشاهد تنقصه لقطات معينه أو صوت معين ، فانه ينصح المخرج بأن يصور مادة إضافية لاستكمال النقص .

ويمكن إيجاز مهمة المركب فى خطها العام إلى العمليتين المرتبطتين للاختيار والتجميع . ولكنها مهمة إختيار وتحدى ، ومهمة إبداع أيضا . إنها تحدى للمركب لتعقيد العمل وضخامته ، فقد تكون هناك مادة تعادل عشرة أضعاف المادة التى ستستخدم فعلا فى الفيلم فى صورته النهائية ، وقد يتكون شريط الصوت النهائى من مئات من الأشياء التى تم مزجها من حوالى عشرين شريط منفصل . ولا تتعرض دراستنا هنا لكيف ينظم المركب هذا الكم الهائل من المادة المتوفرة . وإنما سنحصر أنفسنافى فحص الصورة النهائية للفيلم بحثا عن المؤثرات التى أبرزها التركيب ، ولكى نرى بعض الأشكال النموذجية للتقطيع التى يلتقى بها المتفرج المرة تلو الأخرى .

يتم وضع الفيلم فى صيغته النهائية فى غرفة التركيب . إن هذه المرحلة هى التى تمنح السينما قدرتها غير العادية على الحركة وفاعليتها وحريتها الدرامية . ويمكن للمركب وهو جالس إلى منضدته أن يجمع اللقطات والأصوات معاً من أماكن وأزمنة مختلفة . ومن مجرد التقطيع ووصل أطوال من الفيلم والشريط المغناطيسى (كان المركبون الأوائل يعملون فعلا بمقصات وصمغ وما إلى ذلك) ، يمكن للمركب أن ينتقل

بالمتفرجين فوراً من اليوم إلى الوراء لمئات السنين أو إلى الأمام إلى المستقبل التخيلى . ويمكن للمركب بالمثل أن ينتقل من قارة إلى أخرى أو إلى مكان تم تنفيذه فى الأستديو ، ولا وجود له إلا فى الخيال .

● وظائف التركيب

يتولى المركب أربعة أنواع مختلفة من العمل ، وإن كانت متداخلة .

١ ـ تغيير المنظر

يمكن للتركيب حسب ما وصفناه تواً، أن يغير المنظر وفق ما يتطلبه السيناريو منهياً الحدث فى منظر ما ، ليقدم حدثا جديداً يتخذ مكانه فى مكان آخر أو زمن آخر أو فى كليهما . وقد تكون هذه التغييرات لدواع درامية ، وقد تكون لأسباب دقيقة : كأن ينتهى شخصان من حوارهما، فينتقل أحدهما إلى الغرفة المجاورة ليتحدث إلى شخص ثالث .

٢ ـ الحذف

لقد ذكرنا من قبل انه يمكن أثناء عملية تركيب الفيلم أن نستبعد القدر الكثير ، وضربنا لذلك مثلا بسيطا بحياة وظروف شخصية مشهورة . ولا يتوقع المتفرجون أن يجلسوا فى مقاعدهم لمدة سبعين سنة . وبالرغم من بساطة المثال إلا أن هذه الفكرة تساعدنا على إدراك أن عملية التركيب تبدأ قبل تصوير أى قدم من الفيلم بكثير. وإن كانت ذروة هذه العملية تتم على منضدة المركب ، إلا أنها تبدأ على مكتب كاتب السيناريو . إن السيناريو نفسه تمرين هام وجوهرى فى مهمة التركيب ، ومن بين مهارات كاتب السيناريو الجيد قدرته على حسن إختيار الجزء الذى يضيف شيئا ، والجزء الذى يمكن استبعاده دون أن نحرم السيناريو من تطور درامى هام .

ونجـد على هـذا الأساس أن كلا من كاتب السيناريو ومركب الفيلم (الذى قد يستبعد بدوره أجزاء تم تصويرها لتضمينها فى الفيلم) يحاول أن يقطع بعيداً كل المشاهد ، ما عدا تلك التى تكشف عن شئ يحتاج المتفرجون لمعرفته عند نقطة معينة دراميا . والمشهد الذى يضيف معلومات فى بداية الفيلم قد يصبح عديم الفائدة اذا تم تقديمه فى مرحلة تالية حين لا يضيف شيئا لما سبق معرفته ، وينعطف بالدراما

إلى قنوات جديدة . فاذا كان كاتب السيناريو ومركب الفيلم يصنعان فيلما من نوع « حياة وظروف . . . » فليتجها إلى تلك الأجزاء التى غيرت الشخصية مع توضيح ما سيصبح عليه ، أكثر من التركيز على حالته الحاضرة . وهذه ليست قاعدة ثابتة ، ولكنها مناسبة للاهداف الدرامية التى ينوى موضوع السيرة الذاتية أن يعرضها .

وتعتمد الكمية التى يمكن للمركب أن يحذفها على مدى ما يعتقده من إئتلاف المتفرجين مع نوع الفيلم الذى يتولى تركيبه . ومن الواضح أن الأنواع المعروفة من الأفلام مثل أفلام رعاة البقر أو أفلام المطاردات يمكن روايتها اليوم بايجاز لأن المتفرجين يعرفون بصفة عامة أين سيتجهون . أما المتفرج الذى لم يلتق بهذا النوع بالذات من الأفلام لعدة سنوات ، مثل الوالد الذى يصطحب أولاده إلى دار العرض بعد غياب عدة سنوات فسوف يواجه مشكلة. فقد لا يستوعب مباشرة كل ما يدور بين اللقطات ، أى المعلومات التى تم حذفها .

والداعى الآخر للحذف والذى يستحق الذكر هنا ، هو إحتياج المركب إلى إنتقاء مادته من بين المادة المتوفرة التى تزيد عن حاجته ، لإستخدامها فى مشهد معين . قد يكون طاقم التنفيذ قد صور عشرة أضعاف الأطوال اللازمة من الشرائط التى ستدخل فى بناء الفيلم . وعلى مركب الفيلم أن يقرر أى مرة من مرات إعادة التصوير هى الأفضل فى التعبير عن الهدف الدرامى للمشهد. وعليه أن يحدد عدة إختيارات أخرى . وسوف نتعرض فيما بعد (ص ١٣٧–١٤٨) لهذا مع الطرق التى يختلف بها مركب الفيلم الفواصل الصغيرة من الزمن .

٣ ـ تنويع وجهة النظر

عندما يجمع مركب الفيلم اللقطات التى تم تصويرها من عدة أوضاع داخل المنظر يكون بذلك قد انتهى من مرحلة الإستجابة لرغبة المتفرجين فى تغيير وجهة نظرهم ، وهى مرحلة كان يجب أن تبدأ من قبل مع كاتب السيناريو. وتغيير وجهة النظر كما نذكر (ص ٦٩ – ٧٢) ، له دور أكبر من مجرد إمتاع العين بالتنويع . إن التحكم فى وجهة النظر يضع المشاهد فى علاقة محددة مع سياق الفيلم ، ويجعله شريكا فيما يدور (وجهة النظر الذاتية) ، أو مراقبا محايداً (وجهة النظر الموضوعية) ، أو متفرجاً متميزاً لسرد قصصى يتتالى أمامه من أجله فقط (وجهة النظر المتميزة) .

٤ ـ بناء صورة ذهنية أو فكرة

يمكن لتجميع عدد من اللقطات أن يوجه المتفرجين إلى خلق صور ذهنية لأشياء لا يرونها على الشاشة فى صورتها الكاملة . وقد تكون هذه «الأشياء» أماكن أو أحداث . ويمكن لهذا المبدأ فى التجميع أن يمتد إلى خلق أفكار من العلاقة بين اللقطات أكثر مما فى اللقطات نفسها .

وفى استطاعة المتفرج أن يخلق صورة ذهنية لمكان من المعلومات التى يتلقاها من عدد من اللقطات القريبة. لم يعد من غير المألوف ألا نرى حجرة ما فى لقطة رئيسية، ولكن تتم تغطيتها فى عدد من الزوايا يكون أهم ما يبدو فيها هم الممثلون وهم يتحركون داخل الحجرة. ويبنى المتفرجون صورتهم الخاصة عن الحجرة كلها من الأجزاء التى يرونها. وامتداداً لهذا الأسلوب يجد المتفرجون أنفسهم فى وضع يمكنهم من أن يجمعوا صورة لمكان لا وجود له. فمثلا، قد يدور فيلم فى منزل ما ، ولكن طاقم التنفيذ قد يجد أن أفضل المواقع هى المنظر الخارجى لمنزل معين والمناظر الداخلية من منزلين آخرين ومنظر المطبخ الذى يتم تصويره فى ديكور داخل الأستديو. وإذا أكدت الأحداث الدرامية للمتفرجين أن كل شىء يدور فى منزل واحد ، فان المتفرجين سيجمعون بين كل ما يرونه على أنه فى منزل واحد لا وجود له إلا فى مخيلتهم .

ويمكن لأسلوب مماثل فى الاتجاه أن يبنى نوعاً معيناً من الأحداث، خاصة تلك الأحداث ذات طابع الخطورة . يسقط رجل فى نهر فى أفريقيا ويطارده تمساح . وبعد أن يسبح الرجل بأقصى جهد ممكن والتمساح يزداد قرباً منه ، يتمكن من أن يخرج إلى الشاطىء لينجو بالكاد من فكى التمساح . وحيث أننا لا يمكننا أن نضحى بالممثلين بهذه البساطة ، وحيث أن التماسيح لها شهية تفوق الوصف ، فمن المتبع فى تصوير مثل هذه المغامرات أن نفصل بين التمساح والممثل . إن مركب الفيلم والمتفرجين هم الذين يخلقون هذا المشهد . ويبدأ طاقم التصوير بأخذ عدد من اللقطات للممثل وهو يسقط فى الماء ، وهو يسبح مذعوراً ينظر من فوق كتفه ويصرخ ويطلب النجدة . وعندما يكون الممثل فى أمان بعيداً عن هذا المكان ، يقومون بتصوير عدد من اللقطات من زوايا مناسبة لتمساح فى حالة نشاط وغضب . ويضيفون لكل هذا عدداً من لقطات ردود الأفعال على أشخاص على شاطىء النهر يحملقون ويصرخون ويخفون عيونهم ويجرون فى جميع الإتجاهات . ويقوم مركب الفيلم بالقطع بين هذه اللقطات بحيث تنتقل بين الرجل

والتمساح الذى يتبعه والأشخاص المفزوعين على الشاطيء الذين يضيف رد فعلهم الكثير إلى توترنا . ومع إستمرار المطاردة يقطع مركب الفيلم اللقطات المكونة للمشهد بحيث تكون أطوالها أقصر وأقصر ، وتزداد سرعة الحدث وتقصر المسافة بين التمساح والرجل .

ويلزمنا أن نقول أن مثل هذه الصياغة تقدم لنا مشهد مطاردة بسيط إذا قارناها بمعايير اليوم . فمن المتبع الآن أن نضيف بعض لقطات رئيسية تضم نماذج مقنعة لتماسيح مزعبة تطارد الممثل سيء الحظ أو بديله الذى يقوم بدوره . ويمكن لمعدل القطع أيضا أن يتغير ويتنوع عما سبق أن ذكرناه من قبل . ومع هذا فقد قدمت هوليوود العديد من أمثلة هذا المشهد الذى يتم خلقه فى أذهان المتفرجين من لقطات محدودة كالتى وصفناها ، وهناك عدد لاحصر له من مشاهد مطاردة التماسيح التى تم تنفيذها بمجرد هذه الطريقة .

إن خلق فكرة يمكن أن يتم بطريقة بسيطة مثل تلك التى يتم بها خلق الحدث . والتجارب المشهورة التى قادها المخرج الروسى **ليف كوليشوف** تصلح كمثال هنا . لقد قطع بين لقطة قريبة خالية من أى تعبير لرجل ولقطات لأشياء متعددة : وكانت لقطة الرجل كما هى لاتتغير . وكانت اللقطات الأخرى تتضمن وعاء من الحساء مرة ، وتابوت مرة ، وفتاة صغيرة تلعب مرة ثالثة . وكان يبدو للمتفرجين فى كل مرة أن الممثل ينظر إلى ذلك الشيء . رأوه يعبر فى المرة الأولى عن الجوع ، ويعبر فى المرة الثانية عن الحزن ، وفى المرة الأخيرة عن السعادة . وفى الواقع هذه العواطف خلقها المتفرجون نتيجة لربطهم بين كل لقطتين ، مع أن كل لقطة فى حدذاتها لا تحمل المعنى الذى استنتجوه منها . لقد استخلص المتفرجون معانى جديدة من إلتحام هذه العناصر المنفصلة .

إن المتفرجين يربطون بين مجموعة من اللقطات ويستخلصون منها معانى بهذه الطريقة . ويمكننا أن نؤكد ذلك من هذه اللقطات التى إذا غيرنا من ترتيب عرضها تغير المعنى من ورائها :

١ ــ رجل يبدو جاداً .
٢ ــ الرجل نفسه يقرأ خطاباً .
٣ ــ الرجل يبدو سعيداً .

وإذا تم عرض هذه اللقطات الثلاث بنفس هذا الترتيب فان المشهد يفيدنا بأن

الخطاب يحوى أخباراً سارة ، وإذا قطعنا بين اللقطات الثلاث نفسها ولكن بالترتيب العكسى ، فسيبدو أن الخطاب يحوى أخباراً سيئة .

إن تركيب الفيلم ، مثله مثل سائر المراحل الأخرى لصناعة السينما ، تحكمه تقاليد أكثر مما تحكمه القواعد . ويستمر نفوذ هذه التقاليد لفتره ما ، وأحيانا لفترة طويلة ، إلى أن يبتكر شخص ما حلا بديلا ، فينزوى التقليد القديم ويحل محله التقليد الجديد . ومن المفيد أن نبدأ بفحص بعض تقاليد قطع وتجميع أفلام السرد القصصى التى أصبحت مألوفة فى السينما الغربية . وسنبدأ بوسائل ربط الفيلم ، أى علامات الوصل ، لأنها أكثر علامات مراحل التركيب وضوحاً .

وسائل وصل اللقطات

القطع

هذه هى الوسيلة الأكثر إتباعا للانتقال من لقطة إلى التى تليها ، وأسهلها من الناحية الآلية . إن الفيلم يقطع cut فعلا ، وتشذب نهاية اللقطة الأولى إلى الطول المختار ، وتختار بداية اللقطة التالية وتشذب أيضا ، ويتم وصل الطرفين . والنتيجة هى انتقال فجائى من لقطة إلى التى تليها . وقد يكون هذا الانتقال مفاجئا أو ناعماً ، ولكن هذه الصفة تتوقف على منطق العلاقة بين اللقطتين أكثر مما تتوقف على القطع نفسه . وسوف نتابع هذه النقطة عندما نتعرض للتتابع .

التدرج

والاسم يدل بالضبط على المعنى ، فالصورة إما أن تظهر تدريجيا fade in من شاشة خالية من أى صورة وتتغير تدريجيا لتكشف الصورة الجديدة عن نفسها ، أو أن تختفى تدريجيا fade out من خلال العملية العكسية من الصورة الكاملة إلى الشاشة الخالية من أى صورة . والوظيفة التقليدية الأكثر استخداماً للتدرج هى التعبير عن بداية المشاهد ونهايتها.كما يستخدم التدرج للتعبيرعن أنالمشهد فى الفيلم يمثل جزءاً مماقدحدث .

المزج

يمكن وصف المزج dissolve بأنه طبع مركب لإختفاء تدريجى مع ظهور

تدريجى فى نفس الوقت . وتكون النتيجة أن نرى صورة تمتزج بأخرى ، فبينما تبدأ الأولى فى الإختفاء تبدأ الثانية فى الظهور ، حتى نرى الصورتين مطبوعتين فوق بعضهما ، ومع استمرار التدرج تختفى الأولى وتبقى الثانية وحدها . وحتى أوائل الستينات كان الإستخدام الشائع للمزج يعبر عن مرور فترة زمنية بين مشهد والذى يليه . ولكن عندما إنتشرت أفلام الموجة الجديدة الفرنسية بدأ استخدام المزج فى أغراض متنوعة أخرى . فاذا كانت تتعرض للزمن ، فقد تدل على حذف بعض الزمن داخل المشهد الذى ما زال مستمرا (أصبحت الإشارة إلى الانتقالات الزمنية منذ الموجة الجديدة بالقطع لتوضيح مرور الزمن بين المشاهد ، ويتم الإحساس بمرور الزمن من السرد ومن إيقاع الفيلم) . ومن الاستخدامات الجديدة للمزج الإشارة إلى نوع من الربط فى الفكرة الأصلية بين مشهدين . كما تم الإشارة إلى الربط العاطفى بين مشهدين بنفس الوسيلة .

المسح

تبدو الصورة بأن تحل محل السابقة لها بأن تمسحها من على الشاشة . والمسح wipe فى أبسط صوره يبدو كخط يتحرك عبر الشاشة ، وهو يمحو الصورة الأولى لتحل محلها الصورة الثانية خلال حركة هذا الخط . وهو على عكس « الدفع » (سنذكره بعد قليل) ، إذ تبقى فيه أجزاء كل من الصورتين فى مكانها النسبى من إطار الصورة الخاص بها .

ويمكن للمسح أن يتخذ عدة أشكال معقدة ، وخاصة فى التنويعات الالكترونية فى العمل التليفزيونى مثل المسح الحلزونى والمسح المتعرج وأنواع المسح التى تعتمد على الأشكال الهندسية التى تتسع .

وسائل اخرى

بعض وسائل الوصل التى لم تعد تتفق مع الموضة منذ مدة طويلة ، عادت الآن إلى الاستخدام بفضل الأجهزة الالكترونية لإعداد المؤثرات فى أستديوهات التليفزيون . وتتضمن هذه الوسائل « **المسح الدائرى** » ، حيث تبدأ الصورة فى الظهور من نقطة داخل الإطار ثم تتسع إلى دائرة iris in تشغل كل الصورة ، ثم تغلق الدائرة iris out وتصغر إلى نقطة فى نهاية المشهد . وهناك أيضا « **القلاب** » turnover الذى تبدو

فيه الصورة وكأنها تدور لكى نرى الصورة الثانية التى فى ظهر الأولى والتى تحل محلها . ثم هناك وسيلة « الدفع » push - off حيث تبدو الصورة الجديدة وكأنها تدفع الصورة السابقة جانبا إلى خارج الشاشة . كل هذه الوسائل كانت شائعة فى السينما فيما بين العشرينات والأربعينات . وكلها تشترك مع وسيلة المسح فى أنها تلفت نظر المتفرج إليها مما يجعل الانتقال بين اللقطات ملحوظاً . وهى تشير فى التليفزيون إلى الانتقال بين فقرتين داخل البرنامج التليفزيونى نفسه . وهى فى الفيلم الروائى تعتبر علامات مزخرفة بين مشهد ما والمشهد الذى يليه . وكلها تعترض تتابع القصة دون أى حاجة تدعو إلى هذا ، وهكذا فهى لا تستخدم كثيرا داخل المشهد المستمر .

● التتـــابع

ما دام الفيلم فى صورته النهائية يتكون من العديد من أجزاء الأفـــلام وشرائط التسجيل ، فهناك إحتمال قائم بأن مظهره الأخير سيكون مكوناً من أجزاء وكسور إلى أقصى حد . وقد يكون هذا هو التأثير الذى يريده السينمائى ، ولكن المعتاد فى الفيلم الروائى القصصى أنه يريد أن يخلق الإيهام بقصة متدفقة لا يعوقها شىء . وفى كلا الحالتين يلزم تخطيط الفيلم بعناية حتى يمكن الحصول على التأثير المطلوب ، وعلى طاقم التنفيذ أن يراعوا تتابعه . ويشير التتابع إلى العلاقة بين كل لقطتين . ويشير « التتابع الكلاسيكى » إلى أسلوب صناعة الأفلام الذى يهدف إلى الايحاء بالاكتمال الناعم ذى الاكتفاء الذاتى من النوع الذى كانت هوليوود تتقنه منذ مدة طويلة . وهناك على العكس من هذا أساليب مختلفة من التقطيع السينمائى غير المستمرة والمربكة للمتفرج .

ولتيسير الأمور يمكننا أن نحلل التتابع طبقا لثلاثة مظاهر ، وإن كانت متصلة ببعضها بالضرورة . هذه المظاهر هى التحكم فى المشاهد ، وفى الحيز ، وفى الزمن .

التحكم فى المشاهد

ويتضمن هذا المحافظة على العلاقة بين اللقطات بالمنطق الذى ينص عليه السيناريو . إنه ذلك المظهر من التتابع الذى يلقى أقصى إهتمام من المتفرجين ، ولكنه يلقى أقل إهتمام من المحلل حيث أنه يكشف أقل قدر من أغراض طاقم التنفيذ ، أو من معنى الفيلم .

وبما أن الفيلم قد تم تجميعه من لقطات صورت فى أوقات وأماكن مختلفة ، ويندر أن يتم ذلك بنفس ترتيب السيناريو ، فهناك إحتمال لوقوع أخطاء فى العلاقة بين اللقطات مالم يراعى طاقم التنفيذ التحكم فى هذا الجانب من عملهم بكل عناية . وإذا فشل هذا التحكم قد ينتقل ممثل من حجرة إلى أخرى، لنجده فى الحجرة الأولى وهو يرتدى بدلة لنراه فى الثانية وهو يرتدى ملابس رياضية . أو أن تكون سيجارته أطول فى اللقطة الثانية عنها فى اللقطة الأولى . إن التحكم فى تتابع المشاهد يمتد إلى ماهو أبعد من هذه التفاهات المضحكة ، إنه يمتد إلى التأكد من أن الإضاءة والمناظر والملابس والمكملات (الأكسسوارات) وأوضاع الممثلين وتحركاتهم كلها تسير وفق ما هو مطلوب من لقطة إلى التى تليها .

التحكم فى الحيز

إن الخطوط المتعامدة التى يرجع إليها المتفرجون لكى يوجهوا أنفسهم بالنسبة للحركة على الشاشة هى خطوط إطار الصورة . ويعنى هذا بالنسبة لمركب الفيلم أن أجزاء الحيز التى تظهر فى اللقطات المتتابعة لا يمكن تجميعها عشوائيا إذا كان على المتفرجين أن يعرفوا أين تدور الأحداث . ويلزم لمركب الفيلم — ولطاقم التصوير وللمخرج من قبله — أن يربط عمله بخط المنتصف وخط النظر لكى يتحكم فى الحيز بطريقة أصبحت مألوفة . ويلزم أن نوضح مرة أخرى أن إحترام خطوط المنتصف وخطوط النظر كتقاليد ليست جانبا أساسياً من صناعة الأفلام ، ولكن إذا تجاهلناها فيجب أن نحل محلها بديلا من الأشكال التى تتفق مع منطق الحيز إذا أردنا للمتفرجين أن يعرفوا كيف يربطون كل لقطة بالتى تليها .

خط المنتصف

يعرف خط المنتصف centre line أحيانا باسم «خط الحركة» ، وتطبيقه كمرشد لمكان آلة التصوير يعرف غالباً بـ « قاعدة الـ ١٨٠ درجة » . إذا كان شخصان يتحدثان معاً فان الخط الواصل بينهما هو خط المنتصف . وإذا سار شخص لبضعة خطوات فان مساره يكون خط الحركة . أما قاعدة الـ ١٨٠ درجة فتقول أن آلة التصوير يجب أن توضع فى جانب واحد من هذا الخط إذا بقى الأشخاص فى نفس

الجانب من الشاشة مثلا بدأوا ، وإذا استمروا فى الحركة فى نفس الاتجاه .

ومن السهل أن نرى ماذا يحدث إذا عبرنا خط المنتصف. تصور شخصين يتحدثان معاً. أنظر إليهما من جانب واحد و«أ» إلى اليسار و«ب» إلى اليمين. أعبر المكان إلى الجانب الآخر ، تجد أن «ب» يشغل الآن المكان الأيسر، و«أ» يشغل المكان الأيمن . وإذا جربت هذا فى الحياة الفعلية ستدرك ما يعنيه ، ولكن التأثير لن يكون مربكا لأنك تعرف مكانك. أما فى السينما فالشاشة هى مرجعك الوحيد ، حيث أن مقعدك لا يتحرك، وإذا قام الشخصان بتبديل مكانهما بدون أى دافع فسوف يؤدى هذا إلى خلل حاد فى التتابع المرئى .

وتسرى نفس هذه الملاحظات على تغطية آلة التصوير للحركة . إذا صورنا شخصاً فى يسار الصورة وهو يتحرك، فاننا نراه يتحرك من اليسار إلى اليمين . وإذا عبرنا إلى الجانب الآخر من خط الحركة سيصبح اتجاه حركته الآن من اليمين إلى اليسار . وسيبدو الأمر بالنسبة للمتفرج الذى لا يتوقع هذا النوع من الحركة وكأن الشخص قد استدار وهو فى طريقه الآن ليعود حيث بدأ سيره .

ويستحق الأمر أن نتبع منطق هذه القاعدة إلى آخر مدى ، فهى توضح المطالب التى يحاول مركب الفيلم أن يلبيها لإرساء الحيز المنطقى. وحيث أن آلة التصوير لها حرية الإنتقال من نقطة إلى أخرى على نفس الجانب من خط المنتصف فيمكننا أن نقول أن لديها نصف دائرة مفتوحة لحركتها . إلا أن هذه الزاوية الواسعة للحركة تنكمش كثيرا إذا اشترك شخص ثالث فى الحوار ، ويصبح على آلة التصوير أن تنظر من خلال شخصين واقفين قريباً من بعضهما إلى الشخص الثالث. والآن أى حركة لآلة التصوير تكاد تنقلها إلى الجانب الآخر من خط المنتصف ، لأن من المنطق هنا أن نمد خطوطاً مماثلة بين كل شخص والشخصين الآخرين ، وتنحصر آلة التصوير فى كل مرة بين إثنين منهم. وما دامت آلة التصوير قد انحصرت فى هذا الجزء الصغير من أرضية المكان ، فكيف يمكن لمركب الفيلم أن ينقل لقطته إلى زاوية أخرى ؟

وفى الواقع ليست المصيدة محكمة تماماً كما يبدو ، فيمكن عبور الخط . وأول إختيار مفتوح أمام مركب الفيلم هو أن يعبر الخط إلى الوضع الذى يجعل الشخصيات تتبادل أماكنها بالضبط مسبباً الإرتباك للمتفرجين ، أى إنه ينتهك القاعدة ويعكس وضع الشخصيات على الشاشة. أما إذا كان يريد أن يقدم إنتقالا ناعماً بين اللقطات، فعليه أن يستخدم طرقاً أخرى . هناك عدة إختيارات متاحة ويمكنها جميعاً أن تدعم

روعة الحيز فى الفيلم. وبعض هذه الطرق لاعلاقة لها بمركب الفيلم . فمثلا ، يمكن للمخرج أن يطلب من ممثليه أن يتحركوا أثناء اللقطة ، وعندما يفعلون هذا يرى المتفرجون علاقات جديدة فى الحيز ، ولا يشعرون بأى خطأ فى التوجيه . ويمكن كحل بديل أن تتحرك آلة التصوير نفسها أثناء اللقطة ، وهنا أيضا يدرك المتفرجون ما يدور أمامهم .

إلا أن مركب الفيلم غالبا ما يرغب فى أن يقطع عبر خط المنتصف، ولكى يفعل هذا بنعومة عليه أن يحدث نوعاً من لفت النظر المرئى لكى يجعل المتفرجين ينسون مكان خط المنتصف القديم . ولا يمكن استغلال هذه الطرق إلا إذا تم التفكير فيها قبل أن يبدأ التصوير. ونرى من هذا مرة أخرى أن تركيب الفيلم (المونتاج) له جذور أساسية تربطه بالتخطيط المسبق . وإليكم أربع طرق للقطع عبر خط المنتصف .

(١) يمكن لمركب الفيلم أن يقطع من لقطة ضيقة لمجموعة من الناس ليعود إلى **لقطة تأسيسية** واسعة . وإذا أبقينا على اللقطة الجديدة لعدة ثوان سيسهل على المتفرجين أن ينسوا توجيههم السابق ، ويصبح من الممكن عندئذ أن نعود إلى لقطة ضيقة للمجموعة بحيث تخالف خط المنتصف السابق .

(٢) يمكن لمركب الفيلم أن يقطع إلى **لقطة محايدة** ،أى لقطة يكون فيها الشخص الرئيسى فى ذلك الوقت ينظر أو يتحرك تجاه آلة التصوير مباشرة أو مبتعداً عنها . وبعد عدة ثوان يمكن لمركب الفيلم أن يقطع إلى وضع جديد عبر خط المنتصف القديم ، وسيكون ما يذكره المتفرجون عن اللقطةالأولى قد بعد بالقدر الكافى ولن يحسوا بأى تغيير فى التوجيه.

(٣) يمكن إدخال **لقطة انتقالية** bridging shot . وهناك نوعان منها : اللقطة المندرجة واللقطة المقتطعة . واللقطات الإنتقالية هى لقطات لموضوع جديد تقطع أثناء حدث مستمر . وإلى جانب أنها لقطة يجب أن تضيف معلومات ، وأن تكشف للجمهور عن شىء مفيد يلزم أن يعرفه ، فان لهذه اللقطات الإنتقالية أيضاًميزة أنها تقدم شكلا آخر ، لجذب التفات المتفرجين ، والذى يمكن بعده عبور خط المنتصف .

وتقدم **اللقطة المندرجة** insert صورة لأحد تفاصيل المنظر نفسه والتى تكون لها أهمية درامية معينة فى تلك اللحظة . شخص واقع تحت تهديد معين ويبحث حوله عن أى سلاح متاح ، وتقع عينه على سكين المطبخ . واعتماداً على نظرة الممثل يمكن لآلة التصوير أن تقطع إلى لقطة مندرجة تفصيلية للسكين ، ثم تعود لتستأنف تغطية

ما يحدث بين الشرير والبرىء.وعند القطع إلى اللقطة الثالثة يمكن لمركب الفيلم أن يعبر الخط الواصل بين الشخصين . وكما يتضح من هذا المثال ، نجد أن اللقطات المندرجة مفيدة للغاية فى الإمداد بمعلومات إضافية ، أما استخدامها فى عبور خط المنتصف فيأتى فى الأهمية الثانية .

وتختلف اللقطة المقتطعة cutaway عن اللقطة المندرجة فى أنها لقطة لشىء يتحرك ليس جزءاً من اللقطة الأصلية . وهذا الشىء أو الحركة له علاقة باللقطة الأصلية ، وإلا فلا مكان لها فى السيناريو . وهى بلا شك قوية الأثر فى جذب الالتفات كوسيلة لعبور الخط . ولها دور فى السرد أيضا ، ولقد تعودنا على دورها عندما تكون المعادل السينمائى لما تقدمه القصة الطويلة مبتدئة بتعبير «وفى أثناء ذلك» . فى مكتب مزدحم يصيح المدير الغاضب فى وجه سكرتيرته ، وفى أثناء ذلك (لقطة مقتطعة) يقوم رجل المرور بلصق بطاقة المخالفة على زجاج سيارته لأنه تركها فى مكان غير مسموح بالإنتظار فيه . وقد يستحق الحدث الذى يحدث فى أثناء ذلك أن يتطور إلى مشهد يتداخل فى تقطيعه بحيث تنتقل آلة التصوير بين هذا المنظر وذاك ذهاباً وإياباً . ويسمى هذا النموذج ، الذى تعتبر المطاردات من أشهر أمثلته ، بـ « النمو المتوازى » (أنظر ص ١٤٤) ، وغالباً ما يبدأ بلقطة مقتطعة .

(٤) **لقطة رد الفعل** ، ولها دور أساسى فى السرد ، مثل اللقطة الإنتقالية . إنها توجه المتفرجين فى تجاوبهم العاطفى مع الحدث بأن تقدم لهم صورة لأحد الشخصيات ، أو أكثر ، وهو ينفعل مع ما قد رأوه . وهكذا غالباً ما تقدم لقطة رد الفعل ممثلاً ثانويا يتجاوب مع الدراما التى اشترك فيها الممثل الرئيسى . وهذا الممثل الثانوى يثير تجاوب المتفرجين فقد اتيحت لهم الفرصة لكى يروا رد الفعل العاطفى لشخص آخر فى ظروف مروا بها جميعاً . ومن الواضح أن لقطة لها هذه القوة تكفى لجذب الالتفات إلى الحد الذى يسمح بعبور الخط دون أن يلحظ ذلك أحد .

ومن الممكن أيضا لمركب الفيلم فى ظروف معينة أن يقطع مباشرة عبر الخط دون أن يلحظ المتفرجون ذلك . ويمكن أن يزداد فهمنا لهذه الخبرة عندما نعرف كيف يتم « توافق خط النظر » .

خط النظر

يشير هذا التعبير ببساطة إلى الاتجاه الذى ينظر فيه الممثل . وغالبا ما يتفق خط

النظر eyeline مع خط المتصف ، كما فى حالة شخصين يتحدثان مع بعضهما ، وقد يختلفان أحيانا مثلا يحدث عندما يستمع نفس الشخصين إلى طرق بالباب وينظران فى ذلك الاتجاه .

وأهمية خطوط نظر الممثلين بالنسبة لمركب الفيلم تكمن فى الدور الذى تقوم به من حيث تحديد الحيز خارج الشاشة . «ا» و «ب» يتحدثان سوياً . ونجد فى اللقطة الرئيسية «ا» إلى يسار الشاشة يتجه بنظره إلى اليمين، و «ب» إلى اليمين يتجه بنظره إلى اليسار . وعندما يقطع مركب الفيلم إلى لقطة قريبة لأى منهما ، فانه يحتاج لأن يظلا ينظران فى نفس الإتجاه السابق كما بدا على الشاشة . وإذا نظر« ب » الآن إلى خارج الصورة إلى اليمين بدلا من اليسار ، فسيبدو أنه قد استدار حول نفسه وأصبح ينظر فى نفس الإتجاه الذى ينظر «ا» إليه بدلا من أن ينظر إلى «ا». وهكذا نجد أن خط نظر الشخص الذى نراه يحدد المكان خارج الشاشة للشخص الذى لانراه .

وغالباً ما تستخدم حركة خط النظر لتوجيه إلتفات المتفرجين . ويستمع الشخصان المشتركان فى الحوار إلى صوت ما . ويستديران لينظرا فى إتجاه مصدر الصوت ، وإذا إتجها بنظرهما إلى نقطة داخل إطار الصورة فسنتابع نظرتهما إلى هذه النقطة . أما إذا نظرا خارج إطار الصورة ، فان نظرتهما تمهد لمركب الفيلم أن يقطع إلى لقطة مندرجة تكشف عن مصدر الصوت .

وتعمل حركة خط النظر بكفاءة فى خلق خطوط المتصف وتحويلها فى حالة المجموعات التى تضم عدداً من الممثلين . لقد ذكرنا من قبل أنه فى حالة وجود ثلاثة ممثلين يكون بينهم ثلاثة خطوط متصف ، وأن آلة التصوير إذا حاولت عبور هذه الخطوط تصبح فى مأزق ، ما لم تتوفر وسيلة لجذب الإنتباه . وفى الواقع كان من الأدق أن نشير إلى خطوط المتصف الكامنة . هناك دائماً عند أى لحظة معينة خط متصف واحد مهيمن على المجموعة . وتنشأ هذه الحالة من الخبرة العادية فى الدراما القصصية حيث يتكلم شخص واحد فى كل مرة . ويصبح خط نظر المتحدث هو خط المتصف المهيمن ، وغالباً ما يكون موجهاً إلى شخص واحد من الشخصين الآخرين ويصبح الشخص الثالث ثانوياً فى هذه اللحظة ، ولكنه يقوم بدور هام ، فعند نقطة معينة فى الحوار الذى يستمر بين الشخصين الأول والثانى ، يقوم بتحويل نظره من الشخص الذى كان يتابعه إلى الشخص الآخر . وبالاستعانة بهذا التحول فى الإنتباه ، تتمكن آلة التصوير من التحول إلى وجهة نظر بديلة ، ومادامت تفعل هذا

دون أن تنتهك خط المنتصف المهيمن بين الشخصين الآخرين فلن يحدث أى إرباك للمتفرجين . وما يحدث هو أن الشخصين المشتركين فى الحوار يبقيان على نفس العلاقة فى الحيز يسار ويمين كل منهما . أما الشخص الثالث الذى مهد للقطع ، فسوف يتحول نظره إلى جزء غير متوقع من الشاشة قد يكون بعيداً عن مكانه ، إلا أن المتفرجين مازالوا يولون اهتمامهم للشخصين الآخرين ولايكادوا أن يلحظوا ما حدث .

ولا يمكن لأى كتاب — ومن باب أولى لهذه المقدمة القصيرة للموضوع — أن يقوم بمهمة تصنيف كل التنويعات البارعة للحركة عند الإنتقال من لقطة إلى أخرى . ويمكن الحصول على حصر أوفى لهذه التنويعات فى مصادر أخرى . كما يمكن القيام ببحوث تفصيلية حول إمكانيات هذه التنويعات .

ونريد الآن أن نوجه جزءاً من تفكيرنا إلى تأثير إحترام خطوط المنتصف وخطوط النظر . وكما لاحظنا يمكن لمركب الفيلم ، بمراعاة هذه التقاليد ، أن يبنى حيزاً خيالياً من مجرد سلسلة من اللقطات وبحيث تكون العلاقة بين أجزائه منطقية وحسنة الترتيب . ويبدو أننا ننظر إلى أجزاء من حيز مستمر داخل حدود أى منظر معين. وكما عرفنا من قبل (ص ١٢٣) أن الأشياء لم تكن دائماً كذلك أمام آلة التصوير ، ولكن ظهورها بهذه العلاقة على الشاشة يسهم فى الإيهام المتكامل الذى يخلقه الأسلوب المعروف بـ « تركيب التتابع الكلاسيكى » . وسوف نتعرف بمزيد من التفصيل على عمل هذا الأسلوب عندما نتعرض للتركيب والزمن .

ويكفينا الآن أن نتذكر أن بناء مايبدو كأنه حيز مستمر هو أحد طرق التعرف على مهام مركب الفيلم . وهناك حالات يحاول فيها مركب الفيلم متعمداً أن يجزىء الحيز ، وأن يعبر خط المنتصف عن قصد ، وألا ينسق بين خطوط النظر، وأن ينتهك هذه التقاليد لأسباب مقصودة . وغالباً ما يتم هذا للفت النظر إلى الفيلم كفيلم ، ولتحطيم إكتمال الإيهام . وإذا كان لدى المخرج ممثلون فى لقطات منفصلة يتحدثون إلى بعضهم البعض دون أن ينظروا إلى بعضهم البعض ، حسب التقاليد التى وصفناها ، وإذا كانوا يتحركون داخل حجرة لايبدو أن أجزاءها تلتحم ، وإذا كانوا خلال تحركاتهم يغيرون الإتجاه طوال الوقت بلا منطق، فسوف يكون وقع هذا على المتفرجين المعتادين على المعالجة المستمرة والمنضبطة للحيز ، وقعاً ملحوظاً . سوف يدرك مثل هذا الجمهور ماحدث من إنهيار للنظام المعتاد . وإذا عدنا إلى المثال الذى ذكرناه

من قبل (ص ١١٩) لوجدنا أن هذا هو تأثير التغيير فى نظام الحيز السينمائى، كماأدخله مخرجو الموجة الجديدة فى السينما الإوربية فى الستينات . وكان من الممكن مقارنة هذا التأثير — الجديد على سينما ذلك الوقت— بأسلوب بريخت فى جعل المألوف يبدو غريباً ، وفى جعل المتفرجين ينظرون بعيون جديدة إلى المعروض أمامهم على أنه وسيلة بارعة متعمدة. ومع ذلك فسرعان ما يعتاد المتفرجون بسرعة على النماذج الجديدة للإمداد بالمعلومات . ومن الملاحظ مثلا ، أن السينما الأمريكية فى عهد الموجة الجديدة (أى سينما المخرجين الشبان فى السبعينات والذين استخدموا نفس الإسم الأوربى) استخدمت طرق تجزىء الحيز والزمن ، التى استعاروها من النموذج الأوربى. ومع هذا فقد فعلوا ذلك دون أن يسببوا أى إرتباك للمتفرجين أو تحطيم للإيهام السينمائى المتكامل . فمثلا ، كان عبور الخط يمر دون أن يلحظه أحد كما كان يحدث من قبل ، ويعود ذلك ببساطة إلى أن الجمهور قد اعتاد هذا التصرف .

التحكم فى الزمن

لقد أتيحت لنا الفرصة لكى نلاحظ أن الفيلم الروائى يستبعد أشياء أكثر مما يحتفظ به . حتى فى مرحلة كتابه السيناريو يتم إستبعاد فترات ممتدة من الزمن ، ولا تتم تغطية حياة الشخصيات إلا للحظات محددة مختارة . وبعد هذه المرحلة من تركيب السيناريو من المشاهد ، تمر المشاهد نفسها بعملية التركيب (المونتاج) بطريقة تتحكم فى مرور الزمن السينمائى داخل هذه المشاهد . ويمكن لهذا الزمن أن يمتد أو ينكمش ، على منضدة التركيب .

وأفضل وسيلة لفهم هذا أن نلم أولا بالطريقتين الرئيسيتين لتصوير مشاهدكاملة . وتعرف هاتان الطريقتان بـ « التصوير للتغطية » و « تداخل الحركة » .

التصوير للتغطية

ويتم هذا عندما يقرر المخرج ، مادام ليس لديه أى فكرة عن أين سيقع القطع، أن يوفر لمركب الفيلم مطلق الحرية . فيقوم بتغطية الحركة أولا من لقطة رئيسية ثم من عدد من الأوضاع الأكثر قرباً ، طالباً من الممثلين أن يعيدوا أول كل المشهد أو الأجزاء الرئيسية منه فقط . وهكذا نجد مركب الفيلم أمامه ، لأى لحظة معينة من السيناريو ، لقطة تأسيسية رئيسية ، ولقطة ثنائية ولقطة قريبة أو لقطتين .

وقد تتوفر لديه لقطات أخرى أيضا ، وبطبيعة الحال سيكون لديه في الواقع عدة مرات تصوير من كل من هذه اللقطات ، أغلبها به عيوب ، ولكنها صالحة للإستعمال فى بعض أجزائها . وعلى مركب الفيلم أن يختار أى مرة من مرات الإعادة أصلح لكل لحظة معينة ، وأن يقرر أيضا متى يقطع عند بداية كل لقطة وعند نهايتها . وطريقة « التصوير للتغطية » cover shooting طريقة باهظة التكاليف لأنها تستهلك كمية أكبر من الفيلم الخام ، وتتطلب من الممثلين تكرار الأداء عدة مرات بصورة مرضية فى كل منظر . وبينما تمنح هذه الطريقة مزيداً من الحرية لمركب الفيلم إلا إنها تقدم لنا تصويراً لا إبتكار فيه ، لأن أوضاع التصوير الرئيسية فى هذا النوع من العمل مألوفة تماماً .

تداخل الحركة

هذه الطريقة تقلل من حرية مركب الفيلم ، لأن أغلب أجزاء السيناريو سيتم تغطيتها بلقطة واحدة فقط ، وإن كانت هناك عدة مرات تصوير صالحة للإستعمال لكل لقطة منها. ولدى المخرج فكرة تقريبيةعن أين يريد القطع قبلأن يأمر بدوران آلة التصوير . ولكنه يصور أكثر مما يراه ضرورياً لإجراء هذا القطع ، إذ يبدأ كل لقطة مبكراً قبل اللحظة التى يريد أن يقطع عندها فى البداية، وينهى اللقطة بعداللحظة المقترحة لكى يقطع عندها إلى اللقطة التالية. وعندما يتبع نفس النظام مع كل لقطة، يجد مركب الفيلم أن لديه تداخلا بين اللقطات، ويجب أن يتم القطع عند نقطة مافى هذا الجزء المتداخل . وإذا قارنا «التصوير للتغطية » بـ «تداخل الحركة » overlapping action لوجدنا أن الأخير أقل تكلفة من حيث الفيلم الخام ، وأقل إرهاقا للممثلين . ويسمح باستخدام آلات التصوير بطريقة أكثر إبداعاً ، لأن كل لقطة يتم التفكير فيها مع مراعاة علاقتها باللقطة التى تسبقها والتى تليها، ولاتوجد لقطة واحدة تستمر طوال كل المشهد ، كما يحدث فى طريقة التصوير للتغطية .

وأيا كانت الطريقة المتبعة، فأمام مركب الفيلم أطوال من الشرائط أكثر مما يحتاج . ويمنحه هذا ، إلى جانب بعض الفرص الأخرى ، فرصة أن يقرر بالنسبة لكل لقطة كيف ينسق مرور الزمن بينها وبين اللقطة التى تليها . وهذه العملية إسمها « توضيحالزمن ».

توضيح الزمن

قام نويل بيرتش ، فى تحليله المفيد للطرق التى يمكن بها ربط كل لقطتين زمنياً ،

ضمن كتابه « نظرية الخبرة السينمائية » ، بتقسيم كل الإرتباطات الممكنة إلى خمسة أنواع .

١ — قد تكون اللقطتان **مستمرتين تماما** ، وذلك بأن تستمر الحركة فى نهاية اللقطة الأولى خلال اللقطة الثانية دون أى توقف . ويذكر بيرتش مثالا برجل يمر من خلال باب بأن يتم تصويره من أحد الجانبين أولا ثم من الجانب الآخر . ويتم القطع بحيث تبدو الحركة بأكملها ، مع المحافظة على التتابع وعلى الإحساس بالزمن الحقيقى .

٢ — قد يكون هناك **زمن اختصار محدد** بين اللقطتين . أى أن هناك فترة زمنية قصيرة لها طول واضح قد تم استبعادها . إنه لتصرف عادى فى الفيلم الروائى أن نتجنب تقديم كل الحركة عندما لاتكون لها أهمية خاصة . واستبعاد الجزء غير الهام من الحركة له تأثير زيادة سرعة الحركة وتركيز الإهتمام على تلك الإجزاء من القصة المقصود منها أن تنقل المعنى. فى هذه الحالة قد نرى الرجل الذى يمر من الباب عندما يصل ويدير مقبض الباب ، ثم نقطع إلى الزاوية الثانية التى تبدأ به وهو ينتهى من إغلاق الباب خلفه . لقد استبعدنا هنا الحركة الفعلية خلال الباب . ومادامت الحركة المستبعدة كانت حركة مستمرة ، فالإختصار هنا يمكن قياسه . وهذه الحالة تختلف عن النوع التالى من الاختصار .

٣ — فى حالة **اختصار زمن غير محدد** يصبح المفتاح الوحيد لكم مضى من الزمن متوفراً فى أشياء خارجية ، مثل تغيير الملابس أو إختلاف الفصول من السنة أو إختلاف الضوء أو تغيير نتيجة الحائط . مثل هذا النوع من إختصار الزمن والذى يعبر عن مرور فترات طويلة من الزمن ، يرتبط تماماً بالفجوات التى حددها كاتب السيناريو. قد يقول أحد الممثلين فى نهاية مشهد إنه سيذهب لمقابلة شخص آخر ، وفى بداية اللقطة التالية نراه يلتقى بهذا الشخص . كم مضى من الوقت ، سواء كان ذلك لعدة دقائق أو لبضعة شهور ، لايمكننا أن نعرف إلا من المعلومات الخارجية ، لأن الوقت المستبعد فى ذاته ليس مستمراً ، أى أنه يغطى أكثر من حدث واحد يمكن قياسه .

٤ — بطريقة **الزمن المحدد المعكوس** : يتكرر حدوث جزء من الحركة المفروض أنهامستمرة . واستخدام هذه الوسيلة يتعارض مع إحساس المتفرجين بالزمن الحقيقى ، وينشىء مقياساً للزمن تنفرد به السينما. وإذا ظهر الممثل وهو يمر من الباب فى نهاية اللقطة الأولى ويكاد ينتهى من مروره ، ثم نراه فى بداية اللقطة التالية وقد عاد إلى

النقطة التى يبدأ عندها فتح الباب . ويحدث إرتباك مقصود بجذب الإهتمام بالحركة ، كما يطيل الزمن حيث أن جزءاً من الحركة قد تكرر . والفيلم أيضا يجذب إهتمام المتفرج إلى الجانب الآلى منه حيث أننا لاندرك الزمن بهذه الطريقة فى أى ظروف أخرى . لقد استخدمت هذه الطريقة بهذا الأسلوب المتعارض على يد **سرجى أيزنشتين** كما أصبحت عنصراً واضحاً فى أفلام **نيكولاس رويج** الأخيرة .

وهناك استخدام آخر مألوف للزمن المعكوس ، يمكننا أن نصفه بأنه الزمن المعكوس المستتر . وفى هذه الحالة يتم إخفاء نقطة تداخل اللقطتين ، ويتم ذلك عادة باختيار لحظة القطع عندما تحدث حركة ليس لها بعد زمنى محدد. وإذا عرضنا شخصا يرفع يده ليشرب،فان أى وقت عكسى محدد لهذه الحركة لا بد وأن يكون ملحوظا، لأن أبعاد هذه الحركة لها حدود نعرفها كلنا.أما إذا سار شخص فى ممر فان تكرار تداخل القطع لحركته من عدة زوايا مختلفة قد لا يكتشفه أحد. وإذا كنا لا نعرف طول الممر فى الواقع فانه يتحول من خلال التركيب ليصبح طويلا بالقدر الذى يستغرقه عبوره من أوله إلى آخره — ما دامت آلة التصوير دائماً لا تكشف عن طول الممر بأكمله فى لقطة واحدة.فى مثل هذه الحالة يمتد كل من الزمن والحيز، ويبدو الممر أطول من حقيقته بالنسبة للمتفرج منه للممثل .

(٥) وأخيراً يشير بيرتش إلى**الزمن المعكوس غير المحدد**،حين نعود إلى الوراء فترة من الزمن لا يمكن قياسها ، لأنها ليست جزءاً من حركة مستمرة . ومرة أخرى تصبح الأشياء الخارجية هى المؤشر الوحيد لحكم مضى من الزمن . وكما يوضح بيرتش إن المظهر الشائع لهذا النوع الخاص من توضيح الزمن نجده فى مشاهد العودة إلى الوراء **flashback** حين يقطع الفيلم ليعود إلى حدث وقع منذ فترة قبل المشهد الذى إنتهى لتوه ، و« العودة إلى الوراء » وسيلة ينص عليها السيناريو . ونجد كما هو الحال مع « إختصار زمن غير محدد » ، أن « الزمن المعكوس غير المحدد » يقابل تحويلات غالباً ما يحددها كاتب السيناريو .

● أساليب التركيب

إن مدى التوضيحات الممكنة فى الزمن والحيز التى يسيطر عليها مركب الفيلم تزيد عمله قوة دافعة هائلة . ويمكن للقطع فى أقوى حالاته الدرامية أن يدفع بالمتفرجين

خلال عصور الكون المختلفة . والخبرة العادية للتركيب تقل فى قوة إنفعالها عن هذا إلا فى لحظات خاصة . لقد برزت درجات معينة من الأسلوب خلال تاريخ السينما . وبما أن التركيب جزء مكمل فى كل فيلم ، فان أى محاولة هامة لعمل شيء جديد فى السينما تستلزم إنجازاً جديداً من مركب الفيلم . ويتبع هذا أن هناك من أساليب التركيب للأفلام التسجيلية ، وللأفلام التى تستخدم لقطات ممتدة وعدسات ذوات زوايا واسعة ، وللأفلام التى تستخدم لقطات ممتدة وآلات تصوير متنقلة ، وللأفلام الروائية الواقعية ،وخلاف ذلك – ما لا يمكن تغطيته كله هنا . والخبرات الثلاث التى سنصفها فيما يلى ، قد تم إختيارها لتوضح كلا من القوة الدافعة لأسلوب التركيب والقيود التى تحكمه . وكل خبرة منها كان لها فى حينها تأثيرها على إرساء تقاليد جديدة فى التركيب السينمائى .

تقطيع التتابع الكلاسيكى

ليس هذا المفهوم جديداً بالنسبة لنا فقد ذكرنا من قبل بعض الخبرات المطلوبة للحصول على هذا النوع من الأسلوب « الخفى » ، وهو الأسلوب الأساسى لتركيب الأفلام الروائية كما طورتها هوليوود . ويتم التقطيع فى هذا الأسلوب ليخدم السرد القصصى وليس لكى يهيمن عليه ، ولهذا السبب فانه يبدو كأنه خفى . والقصة وسلوك الشخصيات لهما الأولوية قبل كل شيء . وفيما عدا اللحظات القليلة التى تفيض بالحيوية عندما تقوم لقطة درامية أو إرتباط أخاذ لأشياء غير متوقعة بلفت الأنظار ، فان أسلوب الفيلم يكون تحت السيطرة التامة بحيث لا يلفت إنتباه المتفرج . وهناك عدة مبادىء ، خلال عمليات التركيب ، لتحقيق هـذا الإختفاء الظاهرى حتى لا يعترض أى شيء الايهام العام . وتتضمن هذه المبادىء القطع المنسجم والقطع الذى وراؤه دافع ، واحترام إيقاع « القراءة » ، والإضافة إلى التتابع عن طريق الصوت .

القطع المنسجم

يوصف القطع بأنه منسجم عندما تتتابع الصفات المرئية لبداية اللقطة الثانية بطريقة تعود المتفرجون على اعتبارها « طبيعية » بالنسبة لنهاية اللقطة الأولى . ومن الواضح أن القطع المنسجم لا بد وأن يراعى متطلبات تتابع المشاهد : وهى الإضاءة واللون والشخصيات . ولكن الأمر يتطلب أكثر من هذا .

(١) إذا سار شخص فى اتجاه معين داخل الشاشة عند نهاية لقطة ما ، فيجب أن نراه فى بداية اللقطة التالية وهو يستمر فى اتجاه مناسب . ولنأخذ أبسط مثال ، إذا كان هذا الشخص يتحرك من اليسار إلى اليمين ويخرج من يمين الشاشة ، فان المتفرجين يتوقعون أن يروه يدخل اللقطة التالية من يسار الشاشة .

(٢) الحركة التى تبدأ فى لقطة ما دون أن تكتمل يجب أن تكتمل فى اللقطة التالية . شخص يأكل . نراه فى اللقطة الأولى ، وهى لقطة متوسطة ، يرفع جزءاً من الطعام من الطبق ، وبينما ترتفع يده إلى أعلى نقطع إلى لقطة قريبة لنراه يدخل الطعام فى فمه . إن بداية الحركة فى اللقطة الأولى تستلزم إستكمالها فى اللقطة الثانية . لقد تمت مراعاة تكوين الصورة بحيث أن الحركة تحافظ على اتجاه ثابت على الشاشة (من أسفل إلى أعلى فى هذه الحالة) ، كما أنها تتركز فى نفس المساحة من الشاشة (فى منتصفها فى هذه الحالة) .

(٣) فلنتذكر أن الصورة يتم تكوينها دائما بحيث ينظر المتفرج إلى مساحة محددة منها بدلا من أن يتابع الصورة كلها . فاذا تم توجيه عينى المتفرج إلى الركن العلوى الأيمن من الصورة عند نهاية لقطة ما ، وكان عليه أن ينظر إلى الركن السفلى الأيسر فى بداية اللقطة التالية ، فيكون على عينيه أن تنتقل عبر الشاشة ، وهذا أمر غير مريح . إن اللقطات التى تراعى إنسجام القطع تحافظ على بقاء مركز الاهتمام إما فى نفس الجزء من المساحة الكلية أو قريبا منه . وهذا المطلب يتعارض بوضوح مع التطبيق الذى ذكرناه عندما تستمر الحركة خلال إطار الصورة (أنظر(١) السابقة) . فى هذه الحالة ، لقد تعود المتفرجون منــذ مدة على توقع إعادة دخول الشخص إلى الصورة من الجانب الآخر . وهذا التوقع يجعل حركة إنتقال العين طبيعية .

(٤) تتطلب اللقطات الجيدة الإنسجام تغييراً مناسباً فى حجم الصورة دون المبالغة فى ذلك . إن القطع بين لقطة بعيدة ولقطة متوسطة ، أو بين لقطة متوسطة ولقطة قريبة ، فى كلا الاتجاهين ، يصلح جيداً للغرض المطلوب ، لأنه فى حالة القطع المنسجم يكون السبب وراء تغيير اللقطة هو الكشف عن شىء فى اللقطة الثانية لم يكن من السهل تمييزه فى اللقطة الأولى. أما القطع من لقطة بعيدة إلى لقطة قريبة فسوف يتسبب فى تغيير كبير فى جحم الشىء محور التركيز مما يربك المتفرجين . ونجد على العكس أن القطع من لقطة بعيدة مثلا إلى لقطة بعيدة متوسطةيقدم قدراً بسيطاً جداً من المعلومات الجديدة ، وبالتالى يصبح القطع هنا واضحاً أمام العين أكثر

مما يكشف عنه من فائدة . هذه الصفة الأخيرة تميز « القطع القافز » (أنظر ص ١٤٧) .

(٥) يلزم تغيير زاوية التصوير فى أغلب الأحوال . وتلزمنا الحكمة التقليدية بأن نحرك آلة التصوير خلال زاوية لا تقل عن ثلاثين درجة إذا كان على اللقطتين أن ينسجا معاً . والبرهان بسيط . من الأسهل حقيقة أن تلتقط الممثل أو الشيء المراد التركيز عليه من الخلفية المحيطة به إذا تغيرت زاوية التصوير . وإذا لم تتغير الزاوية وانتقلت آلة التصوير عند القطع إلى لقطة جديدة ولكن على نفس المحور فان كل الخلفية ستكبر أو تنكمش مثلها مثل الشيء المقصود تصويره عند تغيير اللقطة . وعندما تتغير الزاوية بالقدر الكافى فان خلفية جديدة تظهر فى اللقطة الجديدة . ويجد المتفرج أن الشيء الأصلى هو العنصر الوحيد الذى ثبت فى اللقطتين ، وبالتالى فانه لا يفقد الاهتمام به والتركيز عليه .

قطع وراؤه دافع

يقال عن القطع أنه محثوث أو أن وراوه دافعاً عندما يكون ما يحدث (سواء فى السرد القصصى أو فى اللقطة التالية) مثيراً لرغبة لدى المتفرج لأن يرى شيئا لا يراه حاليا . وإذا تغيرت اللقطة عند هذه النقطة لتحقيق هذه الرغبة ، فان اهتمام المتفرج بما يكشف عنه الفيلم الآن يجعله لا يلحظ حدوث القطع . وتعتبر هذه الطريقة فى سير الأمور أساسية بالنسبة لأفلام هوليوود الكلاسيكية . وهى تعتمد على تلك الرغبة البسيطة فى معرفة « ماذا سيحدث بعد ذلك » التى حددها ا . م . فورستر كدافع تنظيمى أساسى وراء التمتع بأى قصة (وسردها أيضا) .

نرى فى لقطة تأسيسية لطريق عام رجلا يلحق برجل آخر. من هما ؟ ماذا يفعلان ؟ ونقطع إلى لقطة ثنائية فنعرف أن أحدهما أصغر كثيراً فى السن من الآخر ، وإنهما يتحركان ويومئان بانفعال تجاه أحدهما الآخر . لماذا ؟ غنى عن الذكر أن شريط الصوت هنا سيكشف عن المعلومات المطلوبة وهما يتذمران ويتصايحان . ولنتابع معاً مشهداً محتملا من اللقطات لنفحص نوع المنطق المرئى الذى يحاول مركب الفيلم أن يرسيه إذا أراد أن يحث على القطع . إننا نقطع إلى لقطة متوسطة قريبة للرجل الأصغر سنا ويتضح من وجهه الغاضب أنه يعتقد أن الرجل الآخر قد أخطأ فى حقه . إنه يتهم الرجل الأكبر سنا بأنه سرق محفظة نقوده . ويثير فينا هذا الاتهام الاهتمام بمعرفة ما إذا كان هذا صحيحاً ، فنقطع إلى لقطة رد الفعل على الرجل الآخر الذى

يتخذ موقف الدفاع وإن بدا عليه الإرتباك . ويحاول أن يبدو بريئا ويدفع الشاب بعيداً . ما هو رد فعل الشاب ؟ ويعيدنا قطع آخر ورواه دافع إلى الزاوية السابقة على الشاب الذى يخطو إلى الأمام فى غضب. ماذا سيفعل ؟ نقطع لنعود إلى اللقطة الثنائية التى توضح إنه يمسك باللص من ذراعه . وتوضح لقطة قريبة جداً قوة هذه المسكة، ثم نعود إلى اللقطة الثنائية لنرى الشاب وهو يفتش اللص . هل سيعثر على شيء ؟لقطة قريبة أخرى توضح يديه وهما تخرجان محفظة من جيب الرجل العجوز .

هذا التصور يطور مشهداً بسيطا كنا قد وصفناه عند مناقشتنا لوجهة النظر المتميزة (ص ٧١) والإرتباط مناسب ، فليس من الصعب أن نرى أن القطع الذى وراوه دافع المذكور أعلاه له نفس التأثير فعلا لوضع المتفرج فى المكان الذى يريد أن يكون فيه عند أى لحظة فى الدراما. ويمكننا أن نقول بكلمات أخرى أنه فى قصة تروى بهذه الطريقة يحث السرد القصصى على الرغبة فى عمل قطع عند لحظة معينة، كما يحث على الرغبة فى التواجد فى وضع آخر أو وجهة نظر أخرى لكى نرى التطورات كأوضح ما يمكن. إن القطع المحثوث أو الذى وراوه دافع يرتبط إرتباطاً وثيقاً بوجهة النظر المتميزة .

القراءة ورد الفعل

نفس هذا المشهد المتصور لايكتفى بأن يقدم لنا كيف يعمل القطع الذى وراوه دافع ، بل هو يشرح لنا أيضا كيف يمكنه أن يلوى الزمن . فالمشهد يستغرق وقتا أقل فى أدائه مما تستغرقه المواجهة الفعلية فى الواقع . ولنأخذ لحظة واحدة فقط ، إن تفتيش اللص قد إختصر وقتا كثيرا بفضل القطع من اللقطة الأوسع إلى اللقطة القريبة جداً للمحفظة . وأصبح التركيب الذى يحث عليه السرد القصصى،والرغبة فى معرفة ماذا سيحدث بعد ذلك ، أصبح من القوة بحيث جعلنا نتقبل إختصار الزمن المحدد والزمن المعكوس المستتر (ص ١٣٦،١٣٧) وكأنهما لم يعدلا من الزمن العادى المتدفق . وبما أننا نعرف الآن أن إحساسنا بمرور الزمن هو خبرة مرنة لينة ، فان هذا يصبح أقل إثارة للدهشة عما كان سيكون عليه الحال من قبل .

وعرفنا من قبل أن أى لقطة أو حدث يستغرق وقتا لإستيعابه (ص ٩٠ ، ٩١) . وليس من الصعب فهم هذا لو فكرنا فيه كما نفكر فى عملية القراءة . فكما يستغرق الأمر بعض الوقت لقراءة جملة ، فيلزم أيضا وقت معين حتى تتمكن أذهاننا من قراءة

وفهم الصور المرئية . وكلما زادت الجملة تعقيداً كلما أستلزمت وقتا أطول فى قراءتها ، وكلما تعقدت المعلومات التى تنقلها الصور المرئية كلما استلزمت هى أيضا وقتا أطول فى قراءتها . ويمكننا أن نضيف أن المتفرج على أى فيلم يلزمه بعض الوقت لكى يتجاوب عاطفياً مع ما يراه وما يسمعه . وعلى كل مركب فيلم أن يتوفر لديه إحساس بديهى قوى بكم يلزم من الوقت لكل لقطة لكى توصل مابها من معلومات . إنه يستغل هذا الإحساس فى حالة تركيب التتابع الكلاسيكى لكى يزيد من متعة المتفرجين . إنه لا يحتفظ باللقطة أكثر مما يجب حتى لاتصبح مملة ، وهو لن ينتقل من لقطة قبل أن توصل كل ماعليها أن توصله ، إلا إذا كان مركب الفيلم يريد أن يضايق المتفرج أو أن يثيره .

والمركب الجيد يمكنه أن يمد الزمن أو أن يضغطه وفق احتياجات المتفرجين عند هذه النقطة المعينة من السرد (وإذا كان يعمل بأسلوب غير التتابع الكلاسيكى ، فيمكنه أن يختار أن يخدع أو يعكس توقعات المتفرجين ، كأن يحتفظ باللقطة لفترة طويلة لاتحتمل ، على سبيل المثال) . إنه لايتعامل فقط مع الزمن الحاضر بحيث يسمح بقراءته والتجاوب معه ، بل هو يتعامل أيضا مع المستقبل فى معالجة التوقعات . وإذا أردنا أن ننتقل إلى الحدث التالى ، يقوم مركب الفيلم بتقصير الزمن الذى يستغرقه أن نصل إليه (فى حالة البحث عن المحفظة مانريد أن نعرفه هو هل هى موجودة أم لا ، ولايهمنا أن نعرف كيف يتم تفتيش إنسان) . وعلى العكس ، عندما يكون هناك مشهد مرعب يبدو وكأن لامهرب لنا منه ، فيمكنه أن يمد الزمن إلى حد لايحتمل . قد لانلحظ التصرفات التى يستخدمها ولكننا نمر بتجربة معايشة هذه الإثارة المرعبة والتى يمكن للسينما أن تخلقها ببراعة .

الصوت فى تركيب التتابع الكلاسيكى

يمكننا أن نستخدم الصوت لتعزيز الإيهام . فعند لحظة القطع من لقطة إلى أخرى يمكن لشريط الصوت أن يربط بين الصور بواحدة من عدة وسائل .

(١) الصوت والصورة يسيران فى تزامن دقيق ، وعندما تقطع الصورة يقطع الصوت . ويمكن لهذا الانتقال فى أسوأ حالاته أن يكون شنيعاً إذ ينقل المتفرجين مباشرة وبدون أى أنذار من لقطة هادئة إلى أخرى صاخبة صوتها مرتفع جداً . ويعرف القطع هنا بـ « القطع القاسى » . وغالبا مايكون الإنتقال أقل من هذا عنفاً ، ونجد مثل هذا القطع للصوت والصورة فى نفس الوقت فى نهاية مشهد وبداية المشهد الذى يليه .

(٢) بينما تقطع الصورة يبدو الصوت وكأنه يستمر دون إنقطاع . هذا التصرف يجعل الحركة تبدو وكأنها لم تنقطع ، حيث أن تدفق الصوت واستمراره يؤكد لنا أنه لم يتم أختصار أى شئ ، بالرغم من أننا نعرف أنه قد تم بعض الإختصار . فى مثل هذا النوع من القطع تستمر شرائط الصوت الحرة تحمل إلينا أصوات الخلفية المحيطة دون إنقطاع لتؤكد لنا أن الزمن المقدم كامل لانقص فيه . والحركة فى واقع الأمر مجزأة إلى عدد من اللقطات ، والزمن قد تم إختصاره فى بعضها وتم إمتداده بطريقة مستترة عند الانتقال بين اللقطات . وتقوم شرائط الصوت المتزامنة (الحوار والمؤثرات التى تسببها الحركة المرئية) بوصل زمن الصور المجزأة إلى زمن يبدو أنه مستمر لم ينقطع ، ويجعل تمثيل الزمن يبدو كاملا . وهكذا نجد فى مشهد عراك الشارع والذى تم فيه إختصار الزمن إلى حد كبير ، أن شرائط الصوت الحرة لأصوات الشارع تبدو وكأنها تؤكد لنا أن الزمن قد تم تمثيله بالكامل . وتساعد كلمات الشخصيات ووقع الأقدام وأصوات العراك على ربط الزمن المتجزئ للقطات ليبدو مكتملا .

إن استمرار الصوت دون أى إنقطاع عبر قطع الصورة هو وسيلة أولية لتحقيق تتابع متدفق . وهناك تنويع بسيط لهذه الوسيلة وذلك عندما يدع مركب الفيلم الصوت يستمر دون إنقطاع ، ولكنه يغير من منسوبه لتغيير المنظور فى الصورة الجديدة . إننا ننظر من خلال فتحة الباب إلى مجموعة صاخبة فى حفل كوكتيل ، ثم نقطع إلى زاوية ما داخل الحجرة . وعندما نفعل هذا يرتفع منسوب الصوت . بهذه الطريقة يقوم الصوت بمهمة تأكيد التتابع للمتفرجين ، إلى جانب تأكيد تغيير وجهة النظر فى نفس الوقت .

(٣) يكون شريط الصوت غير متزامن مع الصورة عند نقطة القطع . ويمكن استخدام هـذه الوسيلة بعدة طرق ، إما لتدعيم تركيب التتابع ، أو لبناء أساليب بديلة للفيلم . ومدى الإختيار متسع جداً بحيث يصعب تصنيفه ببساطة .

الايهام الجيد الاعداد

إن تركيب التتابع الكلاسيكى لايقدم فعلا إيهاما كاملا . إنه يقدم عدداً من الوسائل والتقاليد التى أصبحنا معتادين عليها الآن كمتفرجين ، وكلها تهدف إلى زيادة متعتنا . ونحن نضيف إلى تلك المتعة بأن نتقبل ماتعرضه علينا كخبرة متصلة دون فواصل ، ثم نؤكد متعتنا بأن نخدع أنفسنا عندما نعلن ان مانراه «واقعى» . ولنوضح كم يبتعد

أسلوب التتابع الكلاسيكى عن الخبرة اليومية للحياة الفعلية ، يكفينا أن نفحص إحدى وسائله الأكثر استخداما .

نذكر أن « النمو المتوازى » يمكن أن يحدث عندما يتداخل منظر مع آخر فى تقطيعه (ص١٣١) حدثان متميزان ولكنهما مرتبطان يبدو أنهما يحدثان فى نفس الوقت . والمثال العالمى المعروف للنمو المتوازى هو مشاهد المطاردة . ويعود هذا إلى الطريقة التى تم بها استخدامها لأول مرة ، وإلى تكرارها آلاف المرات بعد ذلك . لنفترض فى مشهدنا السابق مع اللص المشتبه فيه،أنه تمكن من الهرب من الشاب الذى كان يصحبه إلى مقر الشرطة . إنه يجرى بعيداً ويحاول أن ينجح فى الهرب . وبينما يجرى اللص تتابعه آلة التصوير ، ثم تقطع إلى الوراء لنرى الشاب وهو يسرع لملاحقته . ومع استمرار المطاردة تقطع آلة التصوير بين الشخصين ، إلى أن نجمع بينهما فى لقطة واحدة عندما يلحق الشاب بالرجل العجوز ، أو إلى أن يتمكن اللص من الهرب .

ولاتوجد طريقة يمكن أن تشتت الإحساس العادى للمتفرجين بالبيئة مثل هذه الطريقة ، أنت هنا الآن ، ثم تندفع إلى مكان آخر ، ثم تعود ثانية . وللنمو المتوازى أصوله فى الرواية أكثر منه فى الواقع . وكانت الرواية فى القرن التاسع عشر تنقل قراءها أيضاً بين مكان وآخر — وإن كان معدل حدوث ذلك يقل عما يحدث فى الأفلام — وكانت تترك المكان قبل أن يكتمل الحدث ، ثم تعود إليه ثانية قبل أن تستوفى مايدور فى المكان الثانى . والأمر المتناقض هنا أننا نأخذ هذه الوسيلة ، التى تعترض بشدة التدفق السلس للزمن (فما نراه على أنه يلى اللقطة السابقة هو فى الواقع يحدث معها فى نفس الوقت) ، كمثال آخر لواقعية السينما . وهى فى الواقع مثال آخر على قدرة السينما على استكمال مشهد روائى محكم البناء ، وهى بالتالى تقدير لمدى قدرة الفيلم على خلق الإيهام .

وبينما يحاول تركيب التتابع الكلاسيكى أن يعطى الإحساس باكتمال الإيهام الذى ينقله إلينا ، نجد أن الأساليب الأخرى للتقطيع تحاول عن عمد أن تفعل العكس وتجعل المتفرجين يدركون أنهم يعايشون شيئاً سينمائيا أكثر منه واقعياً . واجرأ مثال لهذه الأساليب هو أسلوب المونتاج الذى طوره أيزنشتين .

المونتاج على طريقة ايزنشتين

إذا كانت طريقة التركيب لاتكرس نفسها لتنظيم السرد القصصى بوصفه الوظيفة

الرئيسية لها ، فقد يكون كل همها إعطاء الأولوية للأفكار . لقد كان هذا هو ما يطمح إليه سرجى ايزنشتين عندما كان يقطع أفلامه الأولى . وكان يجب على التركيب فى رأية أن يكون أكثر قوة بلا حدود عنه فى طريقة التتابع الكلاسيكى . وكان يشبه ذلك الأسلوب بتجميع الحائط من بناء طوبة فوق طوبة ، وكان يجد فى ذلك مللا . وكان يفضل أن يتميز التركيب بخاصية التصادم والتعارض ، وبفضل صراع قطعتين تتعارض كل منهما مع الأخرى ، تتولد شرارة أفكار جديدة . لاحظ فوراً كيف يختلف هذا الأسلوب عن أسلوب التتابع الذى تتجه طموحاته نحو تحقيق النعومة والسلاسة دون أن يحس أحد بوجوده .

وقد يمتد أساس الصراع بلا نهاية . وقد تتضمن اللقطات المتتالية موضوعات متعارضة ، لكن الصراع يجب أن يتم التعبير عنه من خلال الرسوم البيانية للصور كما هو من خلال أفكارها . ويمكن للقطة المظلمة أن تتبعها لقطة مضيئة ، والحركة إلى اليسار تتبعها على النقيض حركة إلى اليمين ، وأى شكل من التكوين يمكن أن يلى وأن يحطم تماماً الشكل الذى أرسته اللقطة السابقة ، كما يمكن أن يكمن الصراع فى إيقاع اللقطات نفسها .

ولكى يصل إيزنشتين باللقطات إلى حد الصراع ، كان لديه فى ذهنه شىء أكثر من مجرد أمور مشوشة . وجدير بالذكر أنه أنتج أعماله الأولى فى أعقاب الثورة السوفيتية مباشرة ، وكانت فترة كلها إنتاج وافر وإثارة للأفكار ، فى رأيه وفى رأى زملائه أيضا . وأحد المفاهيم الرئيسية التى يعتمد عليها الفكر الماركسى ، والتى يجب أن تكون واضحة فى ذهننا ونحن نفحص أسلوب أيزنشتين ، ينادى بأن الصراع هو قوة منشطة تبعث الحياة من جديد ، سواء فى المجتمع أو فى الثقافة . ومن الصراع الذى ينشأ بين مجموعتين من الظروف والأحوال ، أو بين لقطتين كما فى حالة وسيلة الاتصال ، يتولد شىء ثالث جديد ، يختلف تماماً عن الشيئين الأولين ، ولكنه يأخذ جذوره من تصادمهما . وكان التصادم بين لقطتين ، فى رأى إيزنشتين ، لاينتج لقطة ثالثة ، بل ينتج فكرة . هذه الفكرة أشعل شرارتها التصادم الذى تم بين اللقطتين ، أكثر من كونها تنتمى إلى أى منهما . وكان يضرب مثلا لهذا النوع من الصراع بالتقاليد التعبيرية اليابانية ، التى كانت تجمع معاً علامة عين مع علامة ماء لكى تعطى فكرة البكاء ، على سبيل المثال .

ويمكننا مشاهدة مثل هذا النوع من البناء فى مشاهد مشهورة كثيرة من خلال أعمال أيزنشتين . وفى فيلم « أكتوبر » (١٩٢٨) مثلا ، يستقر كرينسكى فى مكتبه ،

ويعبر أيزنشتين عن شخصيته المزعومة كرئيس جديد لروسيا بالقطع المتكرر بين تزدده وبين لقطة لدوران.واعتزاز طاووس آلى . ولا يوجد مايحث على هذا القطع سوى مستوى المجاز والاستعارة : فالرجل كله زهو فارغ وعدم فعالية . وفى مكان آخر من نفس الفيلم نرى لقطة لدبابة مسلحة يتم تفريغها من طاقم ركابها بينما يتقدم جنرال كورنيلوف ضد البلاشفة ، تتقاطع مع لقطة أخرى لبعض رجال الحرس الأحمر يرقدون داخل أحد الخنادق . ورجال الحرس ينتظرون على بعد عدة كيلومترات ليقاوموا تقدم كورنيلوف . وبينما تتجه الدبابة نحو الأرض، يتكرر القطع بين اللقطتين ليخلق فى ذهن المتفرج العلاقة التى لاتقاوم (ولا توجد علاقة أخرى أمامنا) بأن الدبابة التى نرى مدق سيرها يتجه نحو رءوس جنود الثورة ، سوف تطحن البلاشفة .

وفى كلا الحالتين فإن العلاقة بين اللقطتين تضع المتفرج فى وضع بحيث يربط بينهما لكى يصل إلى معنى لاوجود له فى أى من اللقطتين على حدة . وإذا لم يتمكن المتفرج من إيجاد هذه العلاقة فإنه لن يجد أى معنى للقطع بين اللقطتين ، وسوف يزداد ارتباكا . وكما هو متوقع من مونتاج أيزنشتين ، فالحرية محدودة تماماً أمام المتفرج بالنسبة للمعنى الذى يمكن أن يستنبطه من هذه العلاقة ، إن اللقطتين ترتبطان معا لتنطلق شرارة معنى أساسى واحد فقط . فبينما نجد من جهة أن المونتاج يطلب من المتفرج أن يتجاوب مع ما تثيره أجزاء الفيلم ، فإننا نجد من جهة أخرى أنه يتحكم فى تفسيره لهذا التجميع . وبالرغم من أن هذا قد يبدو للكثير من المؤتلفين مع الثقافة الغربية على أنه قيد وتحديد ، إلا أنه كان يجذب أيزنشتين . وكان هو وزملاؤه من المؤيدين المتحمسين للحكومة الثورية ، يهدفون لاستخدام السينما كوسيلة مفتوحة للدعاية السياسية ، ولنشر رسالات وبرامج الحكومة الجديدة إلى عامة الشعب ، الذين كانوا فى غالبيتهم أميين ، وكان عليهم أن يصلوا إلى هؤلاء الملايين عبر أرض متسعة . وإن كانت نوايا بعض السينمائيين الآخرين تختلف عن هـذا تماماً ، إلا أن أفلام أيزنشتين مدينة إلى حد كبير للسينما التى تدار بطريقة تتعارض مع الاتجاه العام لصناعة السينما التجارية فى العالم أجمع . إن طابع أيزنشتين وبصماته موجودة فى عدد من الأفلام الرفيعة التى تم إنتاجها خلال العشرين عاماً الماضية .

الموجة الجديدة الفرنسية

إن أهم محاولة لها أثر فعال فى السنوات الأخيرة لبناء أسلوب فى التركيب مضاد

للاتجاه العام فى السينما ، قام بها مخرجون فيما يعرف الآن باسم الموجة الجديدة الفرنسية فى أواخر الخمسينات وفى الستينات . وإن لم يكن هذا هو هدفهم الأصلى ، إلا أن عملهم استمر لفترة من الزمن كإشارة إلى طريقة بديلة تغنى عن بناء الأفلام بأسلوب هوليوود . ولكن منتجى هوليوود أمكنهم فى النهاية أن يستوعبوا مظاهر الأسلوب الفرنسى كوسيلة لإنعاش وتجديد مظهر أفلامهم . أما فى أوربا فقد فقد الأسلوب الفرنسى فى طريق الاندماج مع الاتجاه العام للسينما ، كثيراً من وقعه الأصلى .

لقد سبق أن أشرنا إلى أساليب التصوير فى الموقع والصوت المباشر لبعض مخرجى الموجة الجديدة . وقام كل من **جان لوك جودار وفرانسوا تريفو** بإجراء تجاربهما مع هذه الأساليب من وقت مبكر . وعندما فعلا ذلك بدءا يطوران أساليب جديدة فى تقطيع الفيلم وصيغ جديدة من منطق الفكرة الرئيسية كوسيلة لبناء أفلامهما . كما توصلا إلى أشكال إيقاعية جديدة داخل أفلامهما وحطما التوقيت المعتاد للأفلام الروائية .

وأحد الوسائل التى استخدمها مخرجو الموجة الجديدة لقلب الأشكال السابقة هو « القطع القافز » jump cut والغرض من وراء هذا النوع من القطع هو أنه لاينسجم وبالتالى تسهل ملاحظته مباشرة . كما أنه يقدم عند نقطة يكون المتوقع فيها من التتابع الكلاسيكى إما ألا يقدم قطعاً على الإطلاق ، وإما أن يقدم قطعاً خفياً. قد يكون ممثل فى منتصف حديثه متجهاً إلى آلة التصوير . كان هذا فى حد ذاته ابتكار حيث أن تقاليد التتابع الكلاسيكى تتطلب من الممثلين أن يتظاهروا بأنه لايوجد متفرجون ، ويتبع ذلك ألا ينظروا إلى آلة التصوير . وتقطع هذه اللقطة فجأة إلى لقطة أخرى لها نفس الطابع ، ومن نفس الموقف ، ومازال الممثل يخاطب آلة التصوير . وتكون آلة التصوير نفسها قد تحركت قليلا لمجرد أن تجعل التغيير مدمراً . ومن صفات القطع القافز أن يتم بتحريك صغير إما لآلة التصوير أو للممثل، وباختصار غير محدود فى الزمن. ويأتى هذا القطع عند نقطة فى المشهد كانت الخبرة القديمة لاتجعل المتفرج يتوقع عندها أى قطع فى الزمن المتصل . أما بين يدى مخرجى الموجة الجديدة فقد أصبح وسيلة لاستبعاد الزمن غير الضرورى ولإعلان أن القطع قد تم . وفى السنوات التالية أصبح القطع القافز أقل إقحاماً ، لأن مركبى أخبار التليفزيون والأحداث الجارية قد اعتادوا على تقطيع الفيلم والشريط بهذه الطريقة .

والمزج كما عرفناه (ص ١٢٥) اتخذ هنا مهاماً جديدة . وبالرغم من أن الاختفاء التدريجى والظهور التدريجى استمرا لتحديد نهاية وبداية المشاهد ، إلا أنهما لم يكونا

يستخدمان معاً . أصبح مركب الفيلم الآن يقطع (سواء فى الأبيض والأسود أوالألوان) ثم يستخدم ظهوراً تدريجياً فى بداية المشهد التالى . أو يستخدم اختفاء تدريجيا ثم قطع فى بداية المشهد التالى كحل بديل .

وبمقارنة هذا مع الإيقاعات المألوفة التى تعتمد على سرعة المتفرج فى « القراءة » والتى يعتمد عليها أسلوب التتابع الكلاسيكى ، كان إيقاع أفلام الموجة الجديدة يعتبر ملتوياً . وبينما كان أحد المبادىء التى استقرت فى أسلوب هوليوود هو أن اللقطة يجب أن تستمر على الشاشة بالقدر الكافى لكى توضح هدفها ، ولكن لاتستمر أطول من هذا بلحظة واحدة حتى لاتسبب مللا للمتفرج ، كان مخرجو الموجة الجديدة يتمتعون بقلب هذا المبدأ رأساً على عقب . كانوا يتركون آلة التصوير تدور لفترة طويلة بعد أن تنتهى مهمة السرد . ولما اعتاد المتفرجون على هذه الصدمات وجدوا أنهم قد اكتشفوا فى الوقت الزائد شيئاً جديداً عن أحد الشخصيات الذى مازال داخل إطار الصورة . وفى بعض الأحيان لايبقى أحد داخل الصورة بينما تستمر اللقطة ويستمر المتفرجون فى تأمل كيف أثرت حالة المكان على الحركة أو العكس .

ويمكن لنتائج مثل هذه التغيرات فى الإيقاع أن تكون غريبة . عند لحظة غير متوقعة يجد المتفرجون أنفسهم دون أى شىء مما اعتادوا أن يتوقعوه . قد لاتكون هناك قصة لاستيعابها ويجد المتفرجون أنفسهم يفكرون لماذا قام شخص معين بالتمثيل بتلك الطريقة المعينة . وما هو أكثر ، قد يصل الفيلم إلى وقفة مؤقتة ، ربما لإتاحة فرصة زمنية للموضوع لكى يختفى . وفى مرات أخرى ، قد يسرع التقطيع خلال أحداث معينة فى حياة الأبطال يكون المتفرجون قد توقعوا لها أن تأخذ حقها من وقت العرض . والمشاهد العاطفية مثلا ، قد لاتكتفى بأن تحدث فى مواقع حقيرة وبإضاءة بائسة ، بل قد تمر أيضا بسرعة وبطريقة لا عناية فيها . وكان على المتفرجين أن يعتادوا على فكرة أن بعض مخرجى السينما لايرون أن الحب لابد أن يتم تصويره فى ضوء ناصع كما عودتهم أفلام هوليوود . هنا توجد سينما تحاول أن تعرض الخبرة الإنسانية بطريقة مختلفة تماما عن النموذج القديم المهيمن على الجميع .

● سيطرة السرد القصصى

ومصير هذه الطرق لتقطيع الفيلم التى انبعثت من جديد يعلمنا شيئاً ، إذ يذكرنا

بأن التقاليد السينمائية عمرها محدود وأنها ليست قواعد جامدة وقاطعة . كما أنها تلفت أنظارنا إلى الوضع المهيمن للفيلم الروائي داخل السينما . لقد استخدم السينمائيون الذين يعملون في هوليوود عدداً من التصرفات التي طورها مخرجو الموجة الجديدة الأوربية ، ولكن بدلا من أن يدعوا هذه التصرفات تعترض السرد ، سرعان ما استوعبوها مباشرة بحيث أن منطق السينما الأمريكية في سرد القصة الذي استقر منذ مدة طويلة ، لم يتأثر . وأصبحت الحيل والتصرفات الجديدة وسائل لإحداث تغييرات سطحية للأفلام بحيث يبقى مظهرها جديداً نضراً .

لقد ظهرت حيل المزج والتدرج والقطع والصور المثبتة مراراً في السينما الأمريكية في أعوام السبعينات وفقا للموضة التي كانت تستخدمها في أوربا . كما تم نقل بعض مظاهر الإضاءة وتسجيل الصوت بالجملة . إلا أن « القطع القافز » لم يستخدم بوفرة لأنه يعترض بعنف الإحساس باستمرار الزمن في كل مشهد ، ومازال السرد القصصي الأمريكي يحترم هذا . وداخل المشهد مازالت علاقة السؤال والجواب التي تعتمد على الرغبة في معرفة ماذا سيحدث بعد ذلك ، هي المهيمنة . أما بين المشاهد فقد أحدث وصول التقاليد الأوربية الجديدة بعض التغييرات الطفيفة .

وقبل أن يصل التأثير الأوربي إلى أمريكا ، كان كل مشهد في أي فيلم بحثه ويحركه ما قد جرى مباشرة في المشهد الذي يسبقه . وبكلمات أخرى ، هناك شيء في المشهد الحالي يدفع إلى الحاجة إلى الانتقال إلى المشهد التالي ، حيث قد يصبح السرد أكثر تعقيداً ، أو أن يبدأ حل هذه التعقيدات . وهذا التقدم المحثوث المنتظم من مشهد إلى الذي يليه لم يعد يحدث الآن دائماً ، وقد يجد المتفرج نفسه مقحماً في مشهد جديد دون أن يعرف ماذا يحدث ولا لماذا يحدث ، فليس لديه معلومات تربطه بهذا الجزء الجديد من الأحداث . وعندما يحدث هذا يصبح السؤال الذي يريد المتفرج أن يعرف إجابته ليس « ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ » بل هو « ما الذي تسبب في وجود هذا ؟ » وبكلمات أخرى ، إن الطريقة التي ترتبط بها المشاهد تشجع المتفرج ، لا على أن يتطلع إلى المشهد التالي ، بل على أن يعود ليفحص ماقد حدث في المشهد السابق . وهو يبحث هناك عن سبب وراء ما يحدث الآن .

ويلزم أن نقول مباشرة أن الاتجاه العام للسينما الأمريكية لايحتفظ لنفسه بالإجابة على هذا السؤال الجديد لمدة طويلة . ومادام المنتجون يخشون أن المتفرجين لايريدون أن يفكروا لأنفسهم ، فالوضع الأكثر أماناً هو أن تخبرهم أنت . وهكذا يتدخل السرد

القصصى بسرعة لكى يطمئن على أن كل شىء قد تم شرحه وتفسيره . وإذا استخدمت طريقة تشجع المتفرجين على أن يبحثوا عن أسباب الأحداث السينمائية ببعض العمق ، فإن المنتجين الأمريكين يرفضونها فوراً . وسرعان ما يتعلم المتفرج بسرعة أنه لايحتاج لأن يحل الأشياء لنفسه ، إن الصبر يجعل المعلومات المطلوبة تصل إليه ، أو على الأقل يطمئنه إلى أنه ليس مطالباً ببذل أى جهد أكثر .

وعندما نتذكر أن الأفلام من النوع الذى نصفه هنا قد تمت صناعتها للعرض العام فى دور السينما ، وأنها غالباً ما تكون أكثر مغامرة فى بنيانها عن الشكل العام للفيلم الروائى الأمريكى والمسلسلات التليفزيون ، يتضح لنا إلى أى مدى يسيطر السرد القصصى على خبرتنا فى السينما . ولا يدعى هذا أن الأفلام التى لاتطلب من المتفرج إلا أن يجلس فى استرخاء وهو يشاهدها هى التى تسيطر على شاشات السينما والتليفزيون فى كل دولة . إلا أنه الأمر الواقع فى أغلب الأفلام الروائية ومسلسلات الدراما التليفزيونية الناطقة باللغة الإنجليزية والتى تنتجها المؤسسات الكبرى . وهناك أسباب مقنعة لوجود هذه الحالة التى تسير عليها الأمور ، ويمكن البحث عن هذه الأسباب فى الدوافع الاقتصادية والثقافية والاجتماعية . إن البحث والتقصى وراء هذه الدوافع والقوى يلزم أن يكون موضوعاً لكتب أخرى .

تصميم الغلاف والمـاكيت
أحمد الحضرى

● قائمة كتب المترجم :

١ – صناعة الأفلام من السيناريو الى الشاشة (ترجمة)
وزارة الثقافة والارشاد القومي / الادارة العامة للثقافة ١٩٥٩

٢ – رجال السينما (ترجمة)
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر ١٩٦٢

٣ – فن المونتاج السينمائي (ترجمة)
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر ١٩٦٥

٤ – صناعة الأفلام الروائية (ترجمة)
مطبوعات نادى السينما بالقاهرة ١٩٧٦

٥ – فن التصوير السينمائي (تأليف)
دار المعارف / سلسلة كتابك رقم ١١٠ ١٩٧٧

٦ – الاخراج السينمائي (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣

٧ – تصميم المناظر السينمائية (ترجمة)
المركز القومي للسينما / الثقافة السينمائية ١٩٨٣

– فن التصوير السينمائي (تأليف)
(طبعة ثانية) المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت لبنان ١٩٨٤

– فن المونتاج السينمائي جزء ١ (ترجمة)
(طبعة ثانية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

٨ – فن المونتاج السينمائي جزء ٢ (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

٩ – كتابة السيناريو للسينما (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب / الألف كتاب الثاني ١٩٨٨

١٠ – قراءة الشاشة (ترجمة)
المجلس الأعلى للثقافة / لجنة السينما ١٩٨٩

● في مرحلة الاعداد :

١١ – تاريخ السينما في مصر الجزء الأول من ١٨٩٦ الى ١٩٣٠ (تأليف)
مطبوعات نادى السينما بالقاهرة

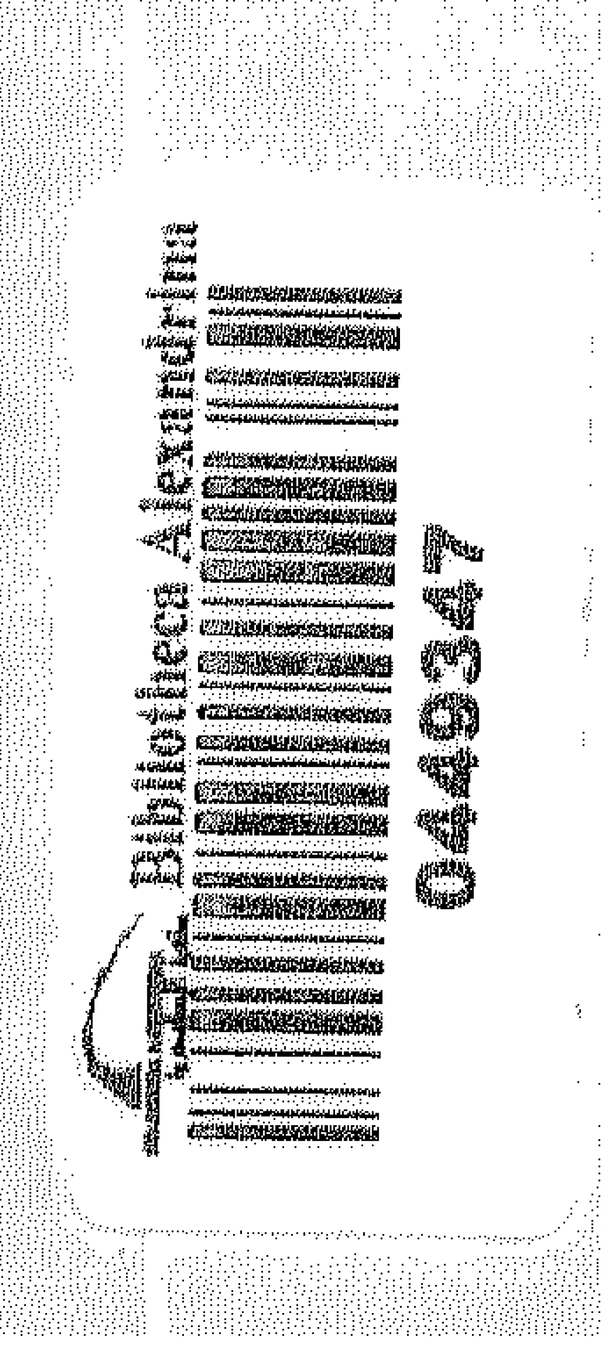
١٢ – التمثيل أمام الكاميرا (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب / الألف كتاب الثاني

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية

رئيس مجلس الادارة
رمزى السيد شعبان

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٩/٣٤٧٧

الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية
٦٤٢٧ – ١٩٨٧ – ١٠١٠


Bibliotheca Alexandrina
0449347